



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Phelipe Rezende Cruz Firmino

**Práticas curatoriais negras e a experiência no Museu da História e
da Cultura Afro-brasileira: negociações, discursos e públicos**

Rio de Janeiro

2024

Phelipe Rezende Cruz Firmino

**Práticas curatoriais negras e a experiência no Museu da História e da Cultura
Afro-brasileira: negociações, discursos e públicos**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F525 Firmino, Phelipe Rezende Cruz.
 Práticas curatoriais negras e a experiência no Museu da História e
 da Cultura Afro-brasileira: negociações, discursos e públicos / Phelipe
 Rezende Cruz Firmino. – 2024.
 149 f.: il.

 Orientador: Guilherme da Silva Bueno.
 Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Artes.

 1. Curadoria (Artes) - Teses. 2. Artistas negros – Exposições -
 Teses. 3. Museu da História e da Cultura Afro-brasileira - Teses. I.
 Bueno, Guilherme, 1975-. II. Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.075

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Phelipe Rezende Cruz Firmino

**Práticas curatoriais negras e a experiência no Museu da História e da Cultura
Afro-brasileira: negociações, discursos e públicos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 08 de abril de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Guilherme da Silva Bueno (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Paula Pereira da Gama Alves Ribeiro
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Janaina Barros Silva Viana
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Régia

AGRADECIMENTOS

A meus orixás, por tudo.

À minha família, pelo apoio e acompanhamento cuidadoso e afetuoso ao longo de toda minha trajetória.

Ao Prof. Guilherme, pelo cuidado e respeito, pela atenção, orientação, generosidade e escuta ao longo desse tempo de estudos.

Aos queridos professores com quem tive aula no PPGArtes, Marcelo, Maurício e Luciana, por tanto, tanto aprendizado.

À minha rede tão amada, Natasha, Lígia, Italo, Katharina, Tamara, Samia, Gabriela, Bruna, Janine, Vanessa e Regina, pelo amor e pela amizade de sempre.

A Stephanie e Érika, pelo amor e pela amizade e especialmente pela parceria neste trabalho desafiador e emocionante.

À equipe do MUHCAB, pelas trocas e aprendizado constante durante todo o processo de trabalho.

O sábio é prudente, vae apresentando a sua inteligência em gôtas.

Carolina Maria de Jesus

RESUMO

FIRMINO, Phelipe Rezende Cruz. *Práticas curatoriais negras e a experiência no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira: negociações, discursos e públicos*. 2024. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

O presente texto visa analisar práticas curatoriais de pessoas negras a partir de processos comunicacionais de discurso, tendo como objeto de estudo para a pesquisa a experiência curatorial coletiva feita para a exposição de longa duração "Protagonismos: memória, orgulho, identidade", que marcou a reabertura do Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira, no Rio de Janeiro, em novembro de 2021. São discutidas as relações de negociação e poder, além dos tensionamentos que se formam entre curadorias e instituições, que influenciam a produção e execução de uma exposição e refletem na recepção dos públicos que a visitam. Para isso, são observadas algumas práticas curatoriais em outras instituições, como o caso do projeto Diálogos Ausentes, analisando não apenas a invisibilização de pessoas racializadas por conta do racismo estrutural existente, mas também a forma com que tais profissionais lidam com a questão e encontram soluções, utilizando-se de fatores interseccionais e performativos, para o desenvolvimento de suas atividades. O trabalho realizado no MUHCAB apresenta os tensionamentos institucionais e os direcionamentos possíveis da curadoria para garantir ao público, por meio também da educação, reconhecimento e identificação.

Palavras-chave: curadoria negra; exposição; arte; negociação; MUHCAB.

ABSTRACT

FIRMINO, Phelipe Rezende Cruz. *Black curatorial practices and the experience at the Museum of Afro-Brazilian History and Culture: negotiations, discourses and public*. 2024. 149 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This text aims to analyze curatorial practices of black people based on communicational processes of discourse, having as its object of study for research the collective curatorial experience made for the long-term exhibition "Protagonisms: memory, pride, identity", which marked the reopening of the Museum of Afro-Brazilian History and Culture, in Rio de Janeiro, in November 2021. Negotiation and power relations are discussed, in addition to the tensions that form between curators and institutions, which influence the production and execution of an exhibition and reflect on the reception of the public who visit it. To this end, some curatorial practices are observed in other institutions, such as the case of the Diálogos Ausentes project, analyzing not only the invisibilization of racialized people due to existing structural racism, but also the way in which such professionals deal with the issue and find solutions, using intersectional and performative factors to develop its activities. The work carried out at MUHCAB presents institutional tensions and possible curatorial directions to guarantee to the public, through education, recognition and identification.

Keywords: black curation; exhibition; art; negotiation; MUHCAB.

LISTA DE OBRAS

Obra 1-	Abdias Nascimento. “Padê de Exu”, 1988	15
Obra 2-	Abdias Nascimento. Trecho do poema “Padê de Exu Libertador”, 1981	16
Obra 3-	Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. “360º”, 2020	27
Obra 4-	Rosana Paulino. “Atlântico Vermelho”, 2017	36
Obra 5-	Ayrson Heráclito. “Regresso à pintura baiana - Maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos”, 2002 a 2021	52
Obra 6-	Renata Felinto. “White Face and Blonde Hair”, 2012	57
Obra 7-	Sidney Amaral. “O estrangeiro”, 2011	68
Obra 8-	Maxwell Alexandre. “Sem Título”, da série Novo Poder / Pardo é Papel, 2019	73
Obra 9-	Aline Motta. “(Outros) Fundamentos”, 2017-2019	82
Obra 10-	André Vargas. “Calunga Grande”, 2021	84
Obra 11-	Tia Lúcia. “Brasil e África: a escada e o dragão”, sem data ...	136
Obra 12-	Sônia Gomes. “Sem título” (série Torção), 2022	141

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1-	Maria Cambinda (frente). Sem informações de autoria. 1801/1900	34
Imagem 2-	Pichação de João França, do coletivo M.I.A, 2018	39
Imagem 3-	Pichação de João França sobre fotografia durante exposição na SP–Arte, 2019	40
Imagem 4-	Detalhe da águia com a inscrição JUSTUS sobre as patas, símbolo na fachada do Antigo Palácio da Justiça	43
Imagem 5-	Adolescentes durante atividade no Museu da Justiça	46
Imagem 6-	Registro de outro grupo da VEMSE em visita mediada no Tribunal do Júri	48
Imagem 7-	Mathurin Moreau. “A negra”. Sem data	97
Imagem 8-	Serpe imperial. Sem informações de autoria e data	98
Imagem 9-	Hall de entrada do MUHCAB. Detalhe escada, estátua e obra	100
Imagem 10-	Xilopretura, “Ofereenda à liberdade”, 2021	101
Imagem 11-	Exposição “Protagonismos: memória.orgulho.identidade”. Mapa “Um retorno pelos caminhos da diáspora”, 2021	102
Imagem 12-	rOnA. “pReSenÇa”, 2014	105
Imagem 13-	Imagem da sala “Nossas origens”, 2021	107
Imagem 14-	Mãe Celina de Xangô, Marcelo Lindolfo Manoel e Milton Santos de Andrade. “Preparação”, 2021	109
Imagem 15-	Heitor dos Prazeres. “Sambistas”, 1963	110

Imagem 16-	Artedef. “Persistir”, 2021	111
Imagem 17-	Yhuri Cruz. “Monumento à voz de Anastácia (Edição Memorial)”, 2021	113
Imagem 18-	Meia siza de escravos, 15/04/1885	114
Imagem 19-	Senegambia. “Marighella”, 2021	116
Imagem 20-	Espelho com nomes de pessoas mortas e desaparecidas na ditadura militar	116
Imagem 21-	Sala “O que se espera para o MUHCAB?”/Abdias Nascimento	118
Imagem 22-	Fotografias da abertura da exposição “Abdias do Nascimento: vida e arte de um guerreiro”, 2001	119
Imagem 23-	Tia Lúcia. “Cachorro branco”, 2002	120
Imagem 24-	Tia Lúcia. “Sem título”, sem data	120

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCJB	Centro Cultural José Bonifácio
CREAS	Centro de Referência Especializado de Assistência Social
DEGASE	Departamento Geral de Ações Socioeducativas
FUNDACEN	Fundação Nacional de Artes Cênicas
IMS	Instituto Moreira Salles
MAR	Museu de Arte do Rio
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEL	Museu da Escravidão e Liberdade
MUHCAB	Museu da História e da Cultura Afro-brasileira
TJRJ	Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
VEMSE	Vara de Execuções de Medidas Socioeducativas

SUMÁRIO

	MONTAGEM	13
1	NÚCLEO 1 – CHEGAR À CENTRALIDADE	25
1.1	Centralidade do poder na arte	26
1.2	Chegar à centralidade e dissipar	38
2	NÚCLEO 2 – NEGOCIAR—TERRITORIALIZAR	54
2.1	Narrativa e estrutura institucional	59
2.2	Negociar para ocupar	70
3	NÚCLEO 3 – MUHCAB DE ENCONTROS	84
3.1	A experiência curatorial no MUHCAB	89
3.1.1	<u>Entrada/Hall Heitor dos Prazeres</u>	<u>94</u>
3.1.2	<u>Sala Nossas Origens/Sala Conceição Evaristo</u>	<u>101</u>
3.1.3	<u>Sala Novos Começos/Sala Aguinaldo Camargo</u>	<u>107</u>
3.1.4	<u>Sala “Não veio do céu, nem das mãos de Isabel, a liberdade”/Sala Grande Otelo</u>	<u>111</u>
3.1.5	<u>Sala “O que se espera para o MUHCAB?”/Sala Abdias Nascimento</u>	<u>117</u>
3.2	Para quem se fala?	121
3.3	O público do MUHCAB	128

REMONTAGEM	138
REFERÊNCIAS	143

MONTAGEM (SINOPSE)

Caro leitor, cara leitora,

O texto a seguir é resultado de alguns anos trabalhando com públicos enquanto museólogo, educador museal e mais recentemente curador. Em pouco mais de uma década, fui identificando na prática profissional algumas evidências das relações estabelecidas entre museus e seus públicos, principalmente os grupos que são reconhecidos como pouco frequentadores ou não-habituais das instituições museológicas e a observação dessas relações foram aos poucos direcionando meu trabalho e meu modo de pensar museologia e educação.

Na graduação em Museologia, aproximei-me muito das disciplinas de arte, comunicação e exposição. Dentre as possíveis combinações que esses três pontos podem ter, me interessei pela curadoria em exposições de arte, tendo em vista que a maneira de selecionar e exibir obras, elaborar uma narrativa e apresentá-la ao(s) público(s) era algo que me intrigava. *“Por que este recorte? Que intenção a curadoria tinha ao escolher esta obra? Por que eu não consigo me conectar a isso?”*

A última pergunta começou a me conduzir aos poucos às respostas. Inicialmente, me centrei nas linguagens e nos discursos sem atentar para a questão identitária e sem entender que isso era um elemento importante na democratização do acesso dos públicos aos museus de arte. No entanto, ao final da graduação e no exercício da profissão, aproximei-me da educação museal e tive a oportunidade de trabalhar com curadoria de exposições. Nessa oportunidade, ter conhecido os públicos – e sua infinita diversidade – me abriu os olhos para perceber suas demandas, dificuldades e facilidades. Também a mim, ao me reconhecer pessoa negra dentro de um espaço museológico.

Em 2018, tive uma experiência de trabalho com adolescentes em conflito com a lei no Museu da Justiça/TJRJ. Eram jovens recém saídos do Degase que cumpriam medida socioeducativa em meio aberto. O projeto, chamado “Eu apoio a voz do adolescente”, criado pela Vara de Execuções de Medidas Socioeducativas (VEMSE), tinha o objetivo de incluir passeios culturais em museus parceiros às medidas socioeducativas que eles deveriam cumprir. As ações se estenderam até 2020, mas naquele ano ficou muito nítido o abismo que existia entre o museu e esse público. Não era novidade o que eu via nos museus, mas este fato realmente

chamou atenção. Jovens negros, periféricos e com uma marca “negativa” na justiça eram constantemente alvo de discriminações e situações constrangedoras dentro do museu.

Ali percebi que a curadoria (e certamente as demais posições e cargos de poder de um museu) não poderiam atender a este público se não fossem atravessados por questões interseccionais. Dessa forma, com as discussões sobre o campo das artes e suas relações com raça, gênero, e identidade, por exemplo, comecei a me debruçar sobre o assunto e investigar a figura da pessoa curadora sob a perspectiva da raça e as suas incursões no campo cultural.

Buscando compreender como se encontram em um ambiente onde há muita disputa e negociação, fui estudando os comportamentos e as ações destes profissionais dentro dos museus. Ao longo do tempo, enquanto educador museal, fui tendo oportunidade de refletir sobre essas questões com os visitantes e refazer as perguntas que fazia ainda na graduação: *“Este recorte é acessível? Como esta obra se relaciona com o público? Que críticas posso fazer a partir desta exposição?”*

Em 2021, tive a oportunidade de compartilhar uma curadoria coletiva para a exposição de longa duração do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB), no Rio de Janeiro. No projeto, vivi na prática os conflitos e as tensões de se pensar uma exposição, tendo em vista justamente as negociações envolvidas. Além disso, pude observar como as artes visuais são impactadas neste processo. Esta curadoria me trouxe ainda mais estímulos para continuar pesquisando o assunto e poder contribuir de alguma forma para a mudança deste cenário curatorial e artístico que vivemos. Este trabalho, que também traz a experiência no MUHCAB, pretende ser uma parte disso.

Como educador museal há muitos anos, acredito que acabei desenvolvendo uma forma de conversar com os públicos, com meus interlocutores. E existem muitas formas de se comunicar com um visitante nas ações educativas nos museus. Há ativações, investigações, diálogos, objetos mediadores, experimentações práticas... Aqui, para a dissertação, pensei em usar um desses recursos. Uma espécie de mediação. Com algumas obras selecionadas, pretendo apresentar estudos que realizei até o momento sobre curadoria e pessoas curadoras negras. De certo modo, neste estilo de escrita e apresentação, busco combinar de maneira crítica arte, educação e curadoria.

OBRA 1. Abdias Nascimento. "Padê de Exu", 1988



Acrílico sobre tela. 150x100cm

OBRA 2. Abdias Nascimento. Trecho do poema “Padê de Exu Libertador”, 1981

[...]

*Invocando estas leis
imploro-te Exu
plantares na minha boca
o teu axé verbal
restituindo-me a língua
que era minha
e ma roubaram
sobre Exu teu hálito
no fundo da minha garganta
lá onde brota o
botão da voz para
que o botão desabroche
se abrindo na flor do
meu falar antigo
por tua força devolvido
monta-me no axé das palavras
prenhas do teu fundamento dinâmico*

*e cavalgarei o infinito
sobrenatural do orum
percorrerei as distâncias
do nosso aiyê feito de
terra incerta e perigosa*

[...]

*Ofereço-te Exu
o ebó das minhas palavras
neste padê que te consagra
não eu
porém os meus e teus
irmãos e irmãs em
Olorum
nosso Pai
que está
no Orum

Laroiê!*

Iniciar a escrita deste texto é iniciar pedindo licença a Exu, Orixá do movimento e da comunicação, que abre e nos dá caminho. Como uma forma de introduzir os assuntos que serão abordados aqui, sugiro a leitura desta primeira obra apresentada, *Padê de Exu*, de Abdias Nascimento¹, e o trecho do poema *Padê de Exu Libertador*.

O artista traz na pintura uma referência da cultura afro-brasileira, ao retratar Exu. Na imagem, observamos um padê onde são colocados alimentos e bebidas em um alguidar a fim de ofertá-los ao orixá em questão. Muitas são as formas de se fazer um padê, no entanto a farinha e o azeite de dendê são utilizados com mais frequência. A combinação deles cria uma mistura que possui uma cor terrosa, tal qual a que aparece sob o rosto. O ritual é marcado ainda pelo uso de ferramentas e/ou objetos ligados à energia do orixá e, no caso da obra, foram adicionados tridentes que ornamentam o padê.

A preparação do trabalho para Exu é uma prática comum e muito importante dentro das tradições das religiões afro-brasileiras. A oferenda é realizada com diversos intuitos: proteção, abertura de caminhos, agradecimento... Se observamos o trecho do poema escrito por Abdias Nascimento, veremos o ritual marcado pela força da palavra, no momento em que a verbalização dos desejos, se bem falados, podem ser ouvidos.

Certamente, a obra e o poema podem nos transmitir ainda mais informações. Por aqui, o pedido é para que, com a força de Exu, as mensagens comunicadas aqui possam alcançar a muitos leitores e, somadas às palavras de colegas da área, se multipliquem ainda mais.

Que mensagem você deixaria a Exu?

¹ Abdias Nascimento (Franca, São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011). Poeta, escritor, diretor, dramaturgo, artista visual e ativista pan-africanista, fundador do Teatro Experimental do Negro e do projeto Museu de Arte Negra.

MONTAGEM

Esta pesquisa se apresenta como uma possibilidade de discutir a curadoria nas artes visuais tendo como princípio a produção intelectual negra neste processo. Entendendo que uma exposição museológica é um dos principais instrumentos de comunicação de que um museu dispõe e que sua elaboração e execução depende de distintas tomadas de decisão, é importante refletir sobre os profissionais que são envolvidos em um projeto expositivo e discutir como suas identidades atravessam e este processo e são atravessadas pelo mesmo.

Antes, devemos compreender como a arte e a curadoria se configuram, que perfis possuem os atores nestes campos e quais lugares eles ocupam. Muniz Sodré (1988) nos auxilia neste ponto ao demarcar as diferenças entre espaço e território e explicar como cada lugar se configura de acordo com o grupo social envolvido:

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. E o território que, à maneira do *Raum* heideggeriano, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciado de definição de posições, onde qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar – outra é o território (SODRÉ, 1988, p. 23).

Muniz Sodré explica, portanto, que o território é um “sistema de regras de movimentação humana de um grupo” (SODRÉ, 1988). Um “jogo”, como ele denomina, que se aplica também à arte. Em um cenário geral, o que observamos é que artistas, pesquisadores, intelectuais e pessoas influentes do mercado da arte estabelecem critérios para definir padrões culturais e estabelecer discursos expositivos nas instituições, o que resulta em uma visão ocidentalizada e hegemônica entre seus pares. Neste jogo, como consequência, este grupo apaga quaisquer outros perfis que fujam à sua estética e os impede de participar dos processos criativos, artísticos, acadêmicos e comunicacionais.

Paralelamente, o abandono da cultura e da educação cruelmente feito nos últimos anos pelo governo federal entre 2019 e 2022 endossou uma política de desmonte que contribuiu para a falta de oportunidade de trabalho nestes dois campos e afetou diretamente inúmeros profissionais, sobretudo aqueles social e historicamente marginalizados. Apesar disso, políticas públicas que vêm colocando em pauta na sociedade as questões de raça pressionaram instituições culturais a

alterar seus discursos e diversificar a presença de artistas em suas exposições e atividades. Ao mesmo tempo, tem-se observado a emergência de artistas, curadores, educadores, pesquisadores e demais profissionais negros dos museus e das artes ocupando tais espaços. Por uma demanda legítima que se faz presente pela comunidade negra e por outros grupos identitários, as instituições culturais se veem na necessidade de discutir raça, gênero, classe e acessibilidade, por exemplo.

A pesquisa busca ainda refletir e ressignificar o uso da palavra “curador”, tendo em vista o símbolo que carrega. Carregada por uma representação histórica e social de agentes que ocupam essa posição profissional na arte, não surpreende saber que, em um lugar tão elitista quanto o da arte, o corpo negro não é bem-vindo. Para aquelas pessoas que conseguem estar curadoras, a dificuldade se encontra na possibilidade de tornar-se presente e ter o título de curador/a vinculado ao trabalho, o que causa certa estranheza (e às vezes um não reconhecimento) pelo fato de parecer que sua prática terá a mesma forma que a de colegas brancos.

Alia-se a isso o epistemicídio que ocorre no momento em que se pretende desqualificar a prática e trajetória de um profissional negro, invalidando sua produção de conhecimento, seus processos e sua intelectualidade. Segundo a filósofa Sueli Carneiro (2005) o epistemicídio é:

para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (CARNEIRO, 2005, p. 97).

Ressignificar o termo “curador” não só rompe as estruturas sociais as quais pessoas negras estão inseridas como também propõe novos olhares na prática curatorial, olhares que são críticos não apenas à produção artística, mas ao sistema em que a arte se insere. O epistemicídio citado anteriormente explica, nas palavras da curadora Diane Lima, a “invisibilidade e/ou criminalização da produção cultural dos negros no Brasil” (LIMA, 2017). A autora e curadora mostra ainda que

(...) toda essa trama infere decisivamente nos regimes de visibilidade e invisibilidade, nas noções de belo, bom gosto e mau gosto e no julgamento estético tanto de uma obra artística quanto da prática curatorial como ferramenta institucional de produção de conhecimento, documentação, validação e registro histórico” (LIMA, 2017, p.3).

Temos, então, que a ocupação de curadores negros em instituições culturais ainda é muito baixa, mesmo com toda as qualificações necessárias para os cargos. Nas exposições de arte (e nos museus, em geral), os públicos mais frequentes não possuem este perfil e, em muitos casos, estão pouco preocupados se existe alguma representatividade diferente das deles.

Essas reflexões conduzem à análise dos objetivos da pesquisa e buscam compreender como eles se desdobram na prática curatorial a partir de alguns conceitos orientadores. Inicialmente, o trabalho se desenvolve a partir da reflexão sobre algumas curadorias feitas por pessoas negras em um arco temporal dos últimos dez anos (tendo como referência o projeto Diálogos Ausentes, curado por Diane Lima e Rosana Paulino, em 2016), considerando também um pouco da minha experiência como profissional que atua em museus e com arte pelo mesmo período. Porém, alguns pontos mais específicos são destacados a fim de se discutir com mais profundidade questões relevantes à prática curatorial.

Um primeiro objetivo é questionar a invisibilização de curadorias feitas por pessoas negras. Para discutir este ponto, utilizo os estudos de Denise Ferreira da Silva sobre o sujeito nacional e como a autora o entende como um sujeito moderno cujos efeitos da racialidade se configuram como “estratégias político-simbólicas” (SILVA, 2022). No campo da arte, a representação de artistas negros e suas obras de arte não respondem às demandas dos grupos sociais, o que se justifica pela diferença racial e diferença cultural de que trata a autora, e no núcleo são discutidas tais diferenças.

No segundo núcleo, sob o conceito de interseccionalidade utilizado por Patricia Hill Collins, e os estudos de performatividade, pretendo abordar outros dois objetivos: 1) valorizar e analisar a prática curatorial de profissionais negros e seus discursos e 2) discutir e analisar as narrativas negras apresentadas nos circuitos expositivos e as implicações destas em promoções ou barreiras à democratização da arte. Nessa perspectiva, importa discutir questões como raça, gênero e classe nos contextos das exposições de arte, observando os processos educativos na formação de público, além de entender como a performatividade do corpo pode atuar nesse sentido. A interseccionalidade é, certamente, um importante elemento a ser discutido neste trabalho, uma vez que ele situa um posicionamento crítico sobre como pensar e entender a sociedade.

A interseccionalidade oferece uma janela para se pensar sobre a importância das ideias e da ação social na promoção da transformação social. A metáfora da interseccionalidade dá nome e rosto a um projeto comum de uso de estruturas mais holísticas para explicar e abordar problemas sociais. A interseccionalidade como heurística oferece regras tácitas provisórias para repensar uma série de problemas sociais, bem como estratégias para criticar como a intelectualidade os estuda. Nesse sentido, o pensamento metafórico e heurístico da interseccionalidade fornece ferramentas conceituais importantes para a resolução de problemas. Essas estratégias continuam importantes, mas seu uso não deve ser confundido com teorização (COLLINS, 2022, p. 64).

Por fim, no terceiro núcleo e por meio das discussões anteriormente apontadas, discorro sobre a experiência curatorial realizada no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira (MUHCAB) na qual analiso como foram estabelecidos os discursos para o público e de que forma seus processos comunicacionais impactaram nos visitantes e na instituição, além de buscar compreender os impactos políticos e sociais nos processos comunicacionais desta experiência. É importante destacar que neste estudo de caso, são consideradas as negociações e disputas que aconteceram para que a exposição fosse criada e estivesse disponível ao público. Neste núcleo, pretende-se ainda apresentar dados coletados a partir da experiência do público que visitou a exposição no MUHCAB. Para isso, e com o desejo de trazer para o texto o espaço da troca, damos voz – por meio da transcrição de mensagens trocadas – ao diálogo entre as pessoas envolvidas.

Entender a colonialidade é compreender, por exemplo, a perpetuação do racismo instaurado em uma sociedade que mantém seus privilégios, possui uma epistemologia própria, ocupa lugares de poder e que molda as próprias narrativas, tornando-as oficiais. A falta de uma reparação histórica que busque compensar esses grupos e devolver suas culturas roubadas permite a perpetuação da opressão. Assim, grupos não-brancos são excluídos dos processos sociais e impedidos de produzir e compartilhar conhecimento.

Esta colonialidade está também inserida na arte, porque neste universo diferentes formas de racismo são produzidas dentro do escopo da cultura. Neste ambiente, o racismo se apresenta ora pela falta de profissionais negros nos espaços, ora na falta de representação de artistas/personagens negros em suas galerias ou ainda na recepção dos públicos que frequentam os espaços culturais. Este pensamento é reforçado pelas palavras da artista Janaina Barros quando ela diz que

[...] a Europa estabeleceu-se historicamente assumindo o controle sobre os diferentes mecanismos atrelados ao trabalho, ao capital e, também ao mercado mundial. Portanto, um artista quando se define como negro reivindica o seu lugar de fala, no qual traduz politicamente a urgência de seu tempo e de sua história numa tentativa de reescrita de outras narrativas (VIANA, 2018, p. 44).

Não raras são as vezes em que essas instituições se valem de um discurso democrático para passar ao público a falsa imagem de integração e diversidade profissional e artística. A exposição “Diálogos Ausentes” curada por Diane Lima e Rosana Paulino é uma resposta crítica ao racismo estrutural presente na arte que invisibiliza a produção afro-brasileira, como examinaremos mais detidamente em nosso Núcleo 2. Na proposta das curadoras, as obras de artistas negros agem como contranarrativas às representações estereotipadas no negro dentro dos museus. Em um dos encontros do ciclo de debates que gerou esta exposição, Diane falou sobre as classificações dadas por críticos e curadores às obras de artistas negros como “folclórica” ou “popular” (LIMA, 2017), o que ratifica o falso compromisso social que pessoas e/ou instituições têm para com artistas negros. Avançando um pouco nesta discussão, Hélio Menezes, curador e antropólogo, faz uma análise sobre exposições e críticos de arte afro-brasileira e aponta um fato que se configura sob disputas:

O certo é que, se não quisermos ecoar velhos essencialismos raciais, há que reconhecer, de maneira definitiva, não haver qualquer índice intrínseco a uma obra de arte que a relacione, sem mediações, à cor de pele de seu autor. O mesmo, porém, dificilmente se estende ao seu destino: a sub-representatividade de artistas negros nos acervos e coleções de galerias e museus, não obstante a excelência e diversidade de suas obras, revela que a cor de pele do artista é, ainda, critério camuflado da entrada de obras nos espaços expositivos de prestígio. Nesse sentido, “arte afro-brasileira”, como uma categoria política de reivindicação de visibilidade e reconhecimento da arte feita por mãos negras, não só existe como adquire uma importância fundamental. Numa sociedade estruturalmente racista como a brasileira, seguir ignorando ou relegando a um segundo plano a produção de artistas afro-brasileiros, com sua variabilidade de estilos, filiações e interesses, significa seguir ignorando a própria complexidade da história da arte feita no país. Implica, assim, marginalizar parte significativa de sua constituição – marcada, desde a colônia, pela presença decisiva de negros entre os nomes de relevância (MENEZES, 2022, p. 231).

A análise é feita sob o prisma da arte, mas se observarmos também do ponto de vista da museologia, podemos olhar para a construção de um discurso expositivo, que é político e carregado de intencionalidades sobre aquilo que se pretende expor ao se fazer um recorte específico sobre o tema de determinado acervo. A prática curatorial, que ocorre desde a fase de pesquisas até a exposição tal como é vista pelos públicos, tem a missão de provocar reflexões e questionamentos em quem a vê/sente/percebe. No entanto, se os profissionais envolvidos nessa curadoria decidem que seu trabalho é unicamente dedicado a um grupo e não consideram outros, então vemos aí um problema. Nesses espaços, em que domina uma elite, a comunicação com os públicos se torna difícil e em muitos casos é unilateral.

A museóloga Marília Xavier Cury (2006) traz essa questão ao contestar o modelo emissor-receptor na comunicação museológica. A autora, então, defende a exposição como meio interativo, de construção de valores e atesta:

Certamente esta postura mexe muito com as ideias também hegemônicas dos museus como meios de comunicação. [...] A exposição, como espaço de recepção e, portanto, de interação, é o espaço de encontro dos horizontes da instituição e do visitante. Certamente o museu terá que repensar as suas posições e formas de atuação. E certamente, a partir dessa concepção, o público será visto como ator, como ativo, e não como consumidor passivo, o cliente (CURY, 2006, p. 41-42).

Nesta pesquisa, a contestação desses discursos tradicionais observados nas instituições pretende discutir tanto as instituições culturais quanto seus agentes envolvidos, e propor a ocupação deles por profissionais negros e negras a partir de suas formas de comunicação. Quando convocamos a experiência do MUHCAB, nos vemos diante de um estudo de caso em que a participação em primeira pessoa oferece o prisma de um relato e de uma análise de alguém que, estando de dentro, se envolveu em todas as etapas de um processo marcado pelo protagonismo e pelas disputas, estabelecendo *outros discursos, discursos do outro e discursos a partir do outro*.

O mapeamento realizado por Luciara Ribeiro² em 2020 mostra um estudo que lista nomes de pessoas curadoras negras e indígenas no Brasil e o resultado da pesquisa é uma cartografia que retrata a ausência desses profissionais nos espaços culturais do Brasil, o que mostra o quão distante estamos de uma sociedade mais

² Artigo “Curadorias em disputa: quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros?”, de Luciara Ribeiro. Disponível em: <https://bit.ly/3cAz9HF>. Acesso em: 10 jan. 2023.

justa e democrática. É importante entender as prováveis razões para esse baixo número de profissionais negros em espaços onde se produz cultura. Na primeira delas, percebe-se que as artes visuais estão sediadas em instituições culturais as quais possuem discursos e práticas hegemônicas, voltados para determinados grupos sociais, de modo que quem não pertence a tais grupos, não é contemplado por elas. A segunda se baseia no incômodo que o corpo negro causa ao ocupar tais espaços com sua própria epistemologia. A terceira envolve a presunção da desqualificação de profissionais negros ao porem à prova seus referenciais, seus conhecimentos sobre arte (ocidental) e duvidarem de suas capacidades intelectuais.

Temos como hipóteses que o circuito das artes não atende às narrativas negras porque seu público principal não carrega as experiências e narrativas de um corpo negro. Quando essas histórias são contadas, seus discursos tendem à estilização de um exotismo construído socialmente que atribui a essas narrativas outro valor cultural. Desta forma, outra hipótese sugere a invisibilização da curadoria negra relacionada à impossibilidade de contestação de discursos já estabelecidos.

É, ainda, uma hipótese a questão das disputas políticas que existem dentro deste campo e que afastam a prática dialética de uma construção plural e difusa do saber, o que leva, por consequência, a uma hegemonia intelectual. Finalmente, o movimento contrário que vem sendo observado nos últimos anos aponta para uma desconstrução e reelaboração de um processo comunicacional constituído que valoriza o fazer intelectual e técnico de curadores e profissionais negros na arte.

Surgem, portanto, algumas perguntas a partir dessas hipóteses: que estruturas estão sendo negociadas para este cenário? Onde estão e quem são os referenciais canônicos que sustentam essa estrutura? Como descentralizá-la?

Este longo processo de luta e entrada na arte é abordado sob a perspectiva de pessoas curadoras negras, entendendo a importância de suas funções na comunicação expositiva e discursiva para os públicos, compreendendo seus processos de linguagem nos contextos histórico, social e político em que estão inseridos.

Espero que este trabalho possa nos dar pistas sobre possíveis formas de se chegar aos centros de poder e reterritorializá-los, ou seja, encontrar nas grandes estruturas que ordenam os pensamentos filosóficos, artísticos e culturais da sociedade os meios para que outras epistemologias tenham as mesmas condições de estarem e existirem.

1 NÚCLEO 1 – CHEGAR À CENTRALIDADE

Inicialmente, para que possamos discutir os problemas existentes nas curadorias das instituições museológicas e culturais tradicionais, devemos entender antes as possíveis causas destes problemas no cenário artístico atual que vivemos. Como antes mencionado, embora tenhamos percebido um número timidamente crescente de pessoas curadoras negras nestas instituições, além daquelas que atuam de forma independente, vemos ainda um atravessamento epistemológico na prática curatorial negra que interfere no resultado final do projeto expositivo e, consequentemente, na experiência dos visitantes.

Para isso, importa buscar e analisar onde estão, na sociedade, os mecanismos utilizados por atores sociais que ocupam os centros de poder, bem como pelas estruturas que os sustentam para entender seus reflexos na arte e na relação dela com os públicos (principalmente os não-habituais). É importante ressaltar que, nesta pesquisa, a curadoria não está dissociada da educação museal pelo fato de a educação ser um dos principais pilares da constituição de um museu e também de ser responsável pela formação de públicos.

Um dos maiores desafios dos museus é justamente a consolidação de seu público visitante, que pode se dar de diferentes maneiras: exposições, cursos, oficinas, pontos de leitura... Em geral, as exposições são o recurso mais utilizado pelos museus e o que melhor “atrai” as pessoas para seus espaços, porque é por meio delas que os visitantes têm acesso ao acervo, cujas obras são capazes de comunicar memória e identidade sobre um grupo. Elas são criadas com recortes temáticos e entregues ao público com a finalidade de produzir reflexão, conhecimento e deleite. Embora pareça uma conta simples, os frequentadores de museus possuem um perfil delimitado que acaba orientando em muitos casos a linha narrativa e curatorial das exposições. Se então elas são feitas para atender aos grupos frequentadores, o que acontece com os chamados públicos não tradicionalmente visitantes?

Gabriela Aidar (2019), que entende o desenvolvimento de públicos como uma questão de acessibilidade, nos explica que os museus são

[...] instituições historicamente ligadas às classes dominantes, e a consequente construção de códigos, procedimentos e símbolos que

transmitem uma mensagem de distinção social que acaba por afastar as pessoas que não se sentem participantes de seu universo sociocultural. Assim, as instituições se autossustentam numa redoma de exceção em que seus atores e interlocutores – funcionários e visitantes – compartilham do mesmo capital cultural. Dessa forma, os processos de exclusão se dão nas duas direções, de dentro para fora e no sentido inverso (AIDAR, 2019, p. 160).

A educadora completa o que se discute aqui sobre curadoria e discurso quando se pretende estabelecer uma narrativa compreensível e acessível para os visitantes. Em muitos casos, para sanar as dificuldades de conexão entre exposição e público, os setores educativos são convocados para decodificar os símbolos que estão nas galerias.

Conseguir entrar fisicamente num museu não garante a compreensão de suas exposições e narrativas curatoriais, assim como relacionar-se intelectualmente com o que se observa não é garantia de sentir-se à vontade no museu, nem pertencente a seu ambiente e universo cultural (AIDAR, 2018). Mais uma vez, as barreiras simbólicas e intangíveis são fundamentais para a acessibilidade e têm influência decisiva nos processos educativos, já que o bem-estar (ou mal-estar) emocional impacta diretamente a qualidade dos processos de aprendizagem (AIDAR, 2019, p. 162).

A partir dessa reflexão, retorno ao que pretendo abordar aqui: a análise dos centros de poder e, por associação, da colonialidade, que violentamente se manifesta nas relações sociais e que conduz à primeira questão: a invisibilização de pessoas curadoras negras. Quais são as razões que explicam o soterramento intelectual negro na arte e na curadoria?

1.1 Centralidade do poder na arte

OBRA 3. Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. “360°”, 2020.



Performance no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, SP [30ª Edição do Programa de Exposições].
Fotografia: Artur Cunha

“Os seguranças permanecerão um de costas para o outro, de modo que seus olhares nunca se cruzarão, mas observarão tudo aquilo que o outro não poderá ver.”

O registro da performance de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.³, dupla formada pelos artistas Antonio Gonzaga Amador e Jandir Jr., mostra os artistas vestidos com uniformes de seguranças dentro de um espaço expositivo do Centro Cultural São Paulo. Na imagem, os artistas se posicionam de modo que possam ter uma visão completa do espaço onde devem assegurar a salvaguarda do patrimônio exposto. A performance revela ainda uma instrumentalização dos serviços desempenhados pelos seguranças e critica as relações de trabalho existentes entre a instituição e seus funcionários, principalmente aqueles em posição de subalternização. O trecho a seguir detalha, com uma ironia que critica a arte e seu sistema mercadológico, a operação do serviço e nos dá subsídios para compreender a lógica da arte, das instituições e dos públicos:

[...] Sabendo que os problemas orçamentários das instituições são frequentes, a despeito de sua tenaz capacidade em manter abertas exposições cada vez maiores, reconhecemos que nossos exímios trabalhadores podem oferecer novamente - e sempre poderão oferecer para nossos clientes - uma solução para seus problemas, ainda que precária a contratação de mais vigilantes. Será preciso remanejar apenas um de nossos trabalhadores à área de risco para que, então, possamos oferecer 360°: serviço em que nossos seguranças permanecerão um de costas para o outro, de modo que seus olhares nunca se cruzarão, mas observarão tudo aquilo que o outro não poderá ver. Esse é o modo que vimos a possibilidade de lhes investir mais segurança pessoal - pela presença invisível de um outro deles em sua retaguarda - ao mesmo tempo em que eles mesmos, por isso, serão de uma varredura constante de seu local de salvaguarda; de um monitoramento total a partir da intersecção entre eles como o eixo central e intangível de observação do mundo (Antonio e Jr. Segurança Patrimonial Ltda., 2019. Trecho extraído do site-portfolio).

O que os artistas nos apontam a partir desta performance é uma reflexão sobre a exploração do trabalho e também sobre as relações que se estabelecem, por meio de códigos, entre os visitantes, as obras de arte, os funcionários da instituição e – por que não incluir nesta rede? –, a curadoria. A dupla, além dessa performance em questão, cria uma série de situações em que o segurança patrimonial é treinado para executar ações que vão ter como prioridade a obra de

³ A dupla de performers é composta por Antonio Gonzaga Amador (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1991) e Jandir Jr. (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989). Artistas e educadores, realizam performances vestindo uniformes de seguranças e questionam a marginalização de corpos de funcionários em espaços institucionais de arte.

arte, o objeto, a coisa. Em outros casos, a crítica se volta para a figura do segurança dentro do espaço cultural para mostrar como ele é visto pela própria instituição. Frequentemente, a figura deste profissional dentro de um museu é invisibilizada tanto internamente, pelas equipes que nele trabalham, quanto pelos visitantes que desconsideram suas presenças nas galerias. Ao mesmo tempo, este segurança, invisível, assume um lugar de poder ao possuir o controle de um ambiente que já é controlado e que se vê autorizado a dizer o que pode ser tocado ou não, fotografado ou não, acessado ou não.

Dessa relação conflituosa, acaba-se criando um ambiente altamente regulado em que todos os atores deste espaço passam a ocupá-lo sob regras rígidas que quase sempre são transmitidas na negativa.

“Não pode correr”

“Não pode tocar”

“Não pode falar alto”

“Não pode fotografar com flash”

“Não pode comer”...

Da mesma forma, os seguranças também são regulados.

“Não pode usar celular”

“Não pode sentar”

“Não pode conversar”...

O controle exercido dentro de um museu por diferentes pessoas – e isso se dá desde a entrada do visitante ao edifício até a saída dele – interfere seriamente na experiência individual com as obras de arte e com o espaço como um todo. Se há uma dificuldade de conexão com o espaço, então este visitante não se sentirá à vontade para voltar nem se identificará com o lugar.

Quantas vezes você já foi controlado dentro de um museu?

A reflexão sobre a obra de Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda. encontra bases em dois pontos discutidos por Foucault: as heterotopias do tempo e as manifestações do poder nas relações sociais, políticas e econômicas. O primeiro ponto é uma categoria de heterotopia – conceito criado pelo filósofo que se contrapõe à ideia de utopia; é uma representação das realidades e múltiplos significados de espaços e lugares – na qual estão inseridos os museus e as

bibliotecas. Nas heterotopias do tempo, estas instituições da modernidade são espaços em que “os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional” (FOUCAULT, 2009). De fato, museus e bibliotecas guardam distintos tempos em seus acervos e permitem a seus visitantes um acesso (às vezes parcial) a eles. Em resumo, é “uma espécie de acumulação perpétua e indefinida do tempo em um lugar que não se moveria” (FOUCAULT, 2009).

A constituição de um espaço que concentra os diferentes tempos circunscritos sobre objetos, documentos e obras de arte e que tem a autonomia de decidir sobre sua disponibilização ao público é, consequentemente, uma demonstração de poder, o segundo ponto que se desdobra a partir da performance apresentada. O autor demonstra um poder que “não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce” (FOUCAULT, 1979), é capaz de reprimir um indivíduo a partir de seu próprio mecanismo. No caso da performance, o poder é transitório dependendo de quem o exerce ou sofre seus efeitos:

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. Em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles. [...] Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu” (FOUCAULT, 1979, p. 103).

O entendimento sobre o poder e a percepção dele dentro das galerias alcança o que Foucault (1999) diria mais à frente sobre os mecanismos disciplinar e regulamentador de poder: enquanto o primeiro disciplina sobre o indivíduo, o segundo regulamenta a população. Ou seja, o mecanismo disciplinar incide sobre comportamento, corpo, organismo; o disciplinar é estatal, institucional. E os dois podem funcionar juntos, ao mesmo tempo. De acordo com o filósofo, é a norma o elo que une estes dois mecanismos e que está presente em diferentes aparelhos da sociedade, como a família, o hospital e a escola. Nota-se, portanto, que a presença deste poder nas galerias/nos museus também é marcada pela norma, uma vez que estes espaços também se configuram como espaços reguladores e disciplinares.

Esta força, chamada por ele de biopolítica, regula e controla os saberes de indivíduos e populações e influencia inclusive aspectos mais profundos sobre vida e morte, o que o filósofo camaronês Achille Mbembe (2018) denomina como

necropolítica. O conceito, que versa sobre o poder que se exerce sobre quem deve morrer ou viver, mostra o poder do Estado sobre a população e sua autonomia em decidir sobre a permanência ou não de corpos atravessados por marcadores como raça, gênero e classe social. No caso dos museus, um exercício simples de imaginação nos conduz aos perfis (em alguns casos até combinados) de pessoas que mais facilmente são sujeitadas ao exercício de poder: pessoas negras, pobres e/ou periféricas, transgêneres, em vulnerabilidade social, pessoas com deficiência, pessoas em sofrimento psíquico, em conflito com a lei...

Porém, como isso é observado na arte, na curadoria e nos museus? Onde se encontram as chaves que abrem nosso olhar para ver os efeitos do poder e do racismo em uma instituição cultural? Se uma cultura não é exibida, ou quando isso ocorre ela precisa ser filtrada pela ótica do hegemônico, observamos na prática mecanismos de expropriação que a tratam como *língua morta*, ou seja, como incapaz de formular seu próprio discurso de representação e, com isso, vê-se submetida a ser explicada por um tipo de lógica que investe em sua destruição ou disposição dentro de uma hierarquia. Vista a situação por este ângulo, temos o substrato da prática necropolítica atuante na corrente sanguínea do museu. Assim sendo, a ideia de se falar sobre a centralidade do poder na arte está em entender as possíveis razões de uma pessoa curadora negra encontrar dificuldades em construir seus discursos expositivos em instituições na mesma proporção em que pessoas brancas têm fácil acesso e disponibilidade a tais ferramentas e a regulação das mesmas.

A socióloga Denise Ferreira da Silva nos ajuda a compreender a estrutura da colonialidade nos espaços museológicos quando explica que as diferenças humanas construídas pela modernidade – e para isso ela apresenta os pensamentos filosóficos que moldaram o pensamento moderno – afetam diretamente a formação dos sujeitos e o desenvolvimento de suas epistemologias. Ao resgatar, por exemplo, o que Foucault teorizava sobre a microfísica do poder e as implicações desta nas dinâmicas sociais, Silva estende a reflexão sobre o problema ao que denomina “diferença sem separabilidade”. Aqui, a autora considera aspectos abordados por outros filósofos e autores, porém trazendo a partir deles um outro olhar sobre a sociedade, um olhar que integra diferentes partes de um todo e que são independentes:

[...] Cada uma dessas partes, por sua vez, constitui tanto uma forma social quanto unidades geográfica e historicamente separadas que, como tal, ocupam posições diferentes perante a noção ética da humanidade – identificada com as particularidades das coletividades branco-europeias. Por isso, a intenção poética negra feminista segue a trilha aberta por perguntas como: E se, em vez de o Mundo Ordenado, imaginássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? [...] (SILVA, 2019, p. 43).

O recorte interseccional utilizado por Silva ao descrever a diferença sem separabilidade é importante para informar os corpos que não integram o chamado Mundo Ordenado e que são vítimas das violências impostas por ele. Ela revela como marcadores sociais, como de raça e gênero, são produtos dessa diferença e porque não devem ser lidos de forma isolada na estrutura social.

Perceber as implicações dessas questões em espaços culturais e na arte é buscar observar, por exemplo, que artistas estão presentes no acervo institucional e/ou são convidados a participarem de suas exposições, que públicos frequentam o espaço e que objetos são expostos/valorizados. Se entendemos a organização social a partir do poder, como apresentado por Foucault, cujo ordenamento se dá por regras que vão do indivíduo ao coletivo, então é possível fazer algumas conexões sobre o que uma instituição espera do público ao se comunicar com ele.

Os museus têm suas bases na Europa. À parte da história mitológica que envolve a criação destes espaços, os museus se constituíram inicialmente como lugares de memória e poder, que concentravam objetos e artefatos cuja finalidade era informar ao público (logicamente definido) a soberania de seu colecionador. O modelo de guarda de memória, patrimonialização e valorização do objeto, pensado sob o ponto de vista social, ou seja, como a sociedade entende a relevância de se preservar um objeto, se manteve (mantém, em certa medida) presente por um bom tempo.

Em muitos museus, é comum encontrarmos narrativas expositivas que vão destacar os atributos de um objeto sem considerar de forma crítica as circunstâncias de sua existência. Um objeto musealizado perde sua função original e ganha outro sentido ao ser deslocado de seu tempo-espaço e torna-se um objeto semióforo⁴ (POMIAN, 1984). O problema, na verdade, reside no que a instituição faz com a

⁴ O historiador conceitua objetos semióforos como objetos “que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos ao olhar, não sofrem usura” (POMIAN, 1984, p. 71)

ressignificação deste objeto ao exibi-lo ao público e apresentá-lo de forma a supervalorizar suas características e/ou a pessoa que o produziu/utilizou. Refletindo sobre os museus de arte e estilos artísticos, o que se tinha para o público era um estado de contemplação e deleite de obras, no qual o artista que a produzia era posicionado em um lugar de alta capacidade técnica e artística. Pela qualidade do trabalho produzido (sem contar sua posição social e econômica), este artista ganhava destaque dentro da instituição. Até antes do modernismo, quando artistas passaram a experimentar novas linguagens e trazer questões sociais importantes para os contextos históricos em que viviam, o público era limitado às questões técnicas da arte, como cânone, forma e matéria. Em certa medida, essa relação gerou um distanciamento daqueles que não possuíam habilidades artísticas nem a erudição classista como as dos artistas em exposição, ao mesmo tempo em que aproximava os que tinham ou habilidade ou acesso a uma educação artística – trata-se, enfim, da circularidade de um código que se retroalimenta. Neste jogo, o que ficava nítido para o público era mais o valor do objeto e menos o que este objeto representava para a sociedade.

Por outro lado, mas ainda nesta mesma ideia, temos a influência da colonialidade na formação dos discursos expositivos que afastam muitos grupos sociais dos museus e reforçam que a falta de um posicionamento crítico interfere na formação do indivíduo. No Brasil, por exemplo, a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, trazia uma ideia de nação pautada em uma memória construída pela perspectiva colonial. Embora o museu trouxesse em suas exposições um panorama da história do Brasil, o discurso que se observava era o dos chamados “vencedores”, sem avaliação crítica sobre as camadas sociais brasileiras. E este discurso era também estampado na exibição do acervo, ponto onde quero chegar.

Quantas vezes já não vimos objetos expostos em museus que, por meio de suas legendas ou textos curatoriais, invisibilizam as lutas raciais e a memória negra, por exemplo? Preocupado com a questão, em 2021, o Museu Histórico Nacional realizou 17 intervenções nas exposições de longa duração da instituição a fim de trazer novas possibilidades de leitura sobre os temas já tratados pelas mostras. Em uma das ações que compõem o conjunto “Brasil decolonial: outras histórias”, o Museu reposicionou a escultura e a história de Maria Cambinda a partir de um discurso crítico, retirando-a de uma subalternidade artística e trazendo à luz sua relevância histórica.

Imagem 1 - Maria Cambinda (frente). Sem informações de autoria. 1801/1900.



Fonte: Acervo Museu Histórico Nacional

A ação promovida pelo museu é um movimento combinado entre diferentes setores que coloca a educação como pilar na construção discursiva da exposição. Diferentemente da visão que coloca o objeto no pedestal (seja pela sua importância técnica, artística ou histórica ou pela falta de uma leitura mais ampla sobre os contextos em que foi criado) e deixa o público em uma posição inferiorizada, este caso do Museu Histórico Nacional reforça uma intenção em priorizar o indivíduo/a coletividade e suas relações com os objetos expostos, sem hierarquia. A mediação entre eles acontece de uma forma mais democrática e permite novas leituras e epistemologias. Esta prática educativa vai ao encontro do que Denise Ferreira da Silva chama de princípio da não-localidade:

[...] o princípio da não-localidade sustenta um modo de pensamento que não reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno,

isto é, a temporalidade linear e a separação espacial. Justamente porque rompe essas articulações do tempo e do espaço, a não-localidade nos permite imaginar a socialidade de tal maneira que contemplar a diferença não pressupõe *separabilidade*, *determinabilidade* e *sequencialidade*, os três pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. [...] A não-localidade expõe uma realidade mais complexa na qual tudo possui uma existência atual [*actual*] (espaçotempo) e virtual (não-local). Sendo assim, por que então não pensar a existência humana da mesma maneira? (SILVA, 2019, p. 44-45).

A ação do museu demonstra uma ruptura no modo de pensar e estruturar uma curadoria atenta a seus públicos (ou àqueles que buscam fidelizar). A ação, embora seja necessária e muito positiva para o público, está situada em um contexto estrutural que nem sempre é capaz de alcançar as pessoas. E, neste caso, este exemplo pode nos servir para pensar uma outra questão que Silva, a partir de Du Bois, nos traz, que é o fato de que “ter voz não dissipa os efeitos da racialidade” (SILVA, 2022). A afirmação da autora se baseia na lógica de exclusão sócio-histórica que naturaliza a subjugação racial e a entende como algo normal na sociedade. O indivíduo – “sujeito moderno”, como definido por Silva –, é resultado de um efeito da representação moderna, um efeito da nação, que reproduz estratégias político-simbólicas históricas. Nos museus, como isso se configura? Como os espaços são transformados se os instrumentos utilizados para tal vêm da própria estrutura?

OBRA 4. Rosana Paulino. "Atlântico Vermelho", 2017.



Impressão digital sobre tecido, recorte e costura. 127x110cm

Quando pensamos na curadoria, conseguimos identificar alguns desses elementos em um discurso expositivo, por exemplo na linguagem textual que pode ser pouco acessível ou, no caso de uma exposição coletiva, na redução de recursos que expliquem a escolha de artistas/obras. Isso sem contar a presença pontual de artistas negras, indígenas, LGBTQIAP+ e de demais grupos dissidentes em exposições. Por que, às vezes, sentimos que uma exposição é feita para pessoas do mesmo círculo? Se ter a voz não dissipa os efeitos da racialidade, como então chegar à centralidade do poder na arte? Que caminhos são possíveis?

Um possível caminho é a presença de artistas como Rosana Paulino⁵ dentro de instituições museológicas que frequentemente pautam suas exposições e obras sob olhares colonizadores. A obra “Atlântico Negro” acima destacada é uma amostra da denúncia que a artista faz a todo o processo histórico, colonial e violento imposto sobre os corpos negros. A partir das formas de viver e estar no mundo ordenadas pela modernidade europeia, Rosana faz questão de chamar atenção para um passado que não acabou e ainda permanece na contemporaneidade. O movimento da artista consiste em nos fazer lembrar de toda violência sofrida pela população negra naquele período e refletir sobre os lugares ocupados pelos negros na sociedade atualmente.

Na obra, Rosana exibe imagens em que as pessoas são registradas como coisas, despersonalizadas, categorizadas, documentadas. A subjugação imposta a elas mostra o que Denise Ferreira da Silva vem explicando sobre a diferença cultural e a separabilidade que estruturou a sociedade moderna e ainda é presente nas relações sociais atuais. Como obra de arte, o trabalho de Rosana Paulino nos dá ferramentas para compreender essa problemática e tratar dela com um novo olhar, mais crítico. Rosana não produz uma arte cuja representação do negro está em posição de exotismo, depreciação ou inferiorização; ela alerta para questões reais, fundamentadas em bases históricas e políticas, que recolocam pessoas negras como atores principais de suas histórias.

Que histórias não podemos deixar de contar?

⁵ Rosana Paulino (São Paulo, São Paulo, 1967). Artista, pesquisadora, educadora e curadora, produz obras ligadas a questões sociais, étnicas e de gênero, com foco na mulher negra na sociedade brasileira e na violência e no racismo sofrido por este grupo devido às marcas da escravidão.

1.2 Chegar à centralidade e dissipar

O trabalho de Rosana Paulino serve também para explicar como o racismo institucional alcança pessoas curadoras negras no momento em que enxergamos no cenário cultural atual uma presença predominante de brancos em posições de poder e liderança. Considerado um cargo mais “importante” dentro de uma estrutura museológica, a pessoa curadora possui quase sempre um mesmo perfil social, o que é explicado pela composição do ambiente de trabalho onde a maior parte das pessoas se identificam umas com as outras. A identificação entre grupos acaba gerando uma naturalização epistêmica dentro da instituição e, cada vez que alguém “diferente” se aproxima deste grupo, esta pessoa é lida pela sua exterioridade e não é incluída nos processos de trabalho.

Cida Bento chama atenção para isso ao tratar dos pactos narcísicos que ocorrem dentro das instituições e explica que “a visão de mundo, concepções, metodologias de trabalho e os interesses do segmento que ocupa os lugares de decisão e poder se manifestam nas estruturas” (BENTO, 2022). E a manutenção desta prática nas instituições, e aqui especificamente na atuação de pessoas curadoras negras, faz com que muitos profissionais não consigam se reconhecer nesta função e/ou prefiram recusar este título pelo fato de ser esta uma atividade histórica e socialmente branca e hegemônica. É interessante observar no trecho a seguir uma reportagem produzida pela antropóloga Adriana de Oliveira Silva em que ela traz uma reflexão sobre a afirmação do título de curador e como estes profissionais o enxergam:

[...] Chama atenção a quantidade de curadores que hesita em se assumir nessa posição. Sem dúvida, o argumento de não desejar assumir um papel autoritário e centralizador e hierárquico, reproduzindo um modo de operar muitas vezes qualificado como “hegemônico” e “branco”, é defensável. No entanto, pode também escamotear uma recusa em assumir poder, já que negras e negros poderosos não são a regra nesse país. Keyna Eleison foi quem chamou a atenção para essa dificuldade em se assumir como curadora, devido ao racismo estrutural, ainda mais marcado no campo das artes. “Demorei muito tempo para me assumir como curadora. ‘Eu curadora?’ Eu ficava trêmula ao me pensar como curadora. E por quê?, se eu tinha muito mais experiência e trabalhos como curadora que muitos colegas brancos? Porque tudo ao meu redor ainda me dizia que essa não é uma posição comum para negros. Ter poder para pensar, para construir narrativas é, supostamente, coisa de branco. Apesar de toda a minha formação, de toda a minha erudição, eu ainda me sentia trêmula” (Revista O Menelick 2º Ato, ed. 021, 2019).

O que a curadora Keyna Eleison pontua em sua fala é exatamente a dificuldade que existe em quebrar essas barreiras institucionais e romper com o racismo que é instaurado nos museus, permitindo a pluralidade de saberes e ideias. Embora saibamos do número reduzido de curadoras e curadores negros nos espaços institucionalizados, vemos, porém, que há uma alternativa para mudança quando estes profissionais passam a ocupar lugares de liderança. Assim, estes modelos de organização tradicional podem ser rompidos e os espaços acessibilizados.

Se em uma ponta temos as lideranças que gerem o espaço museológico, na outra encontramos os públicos, que dialogam com a instituição. Como os públicos podem chegar à centralidade? Como fazer com que os museus repensem suas ações, seu corpo técnico e suas exposições?

Imagem 2 - Pichação de João França, do coletivo M.I.A, 2018.



Imagem aérea do Patteo do Collegio com a pichação sobre a fachada “Olhai por nós”. Foto: Felipe Rau/Estadão. Fonte: G1

Imagem 3 - Pichação de João França sobre fotografia durante exposição na SP–Arte, 2019.



O ato faz referência a fotografia que expôs a obra sem autorização ou acordo. Foto: Autor não identificado. Fonte: Ponte.org

O que as imagens acima representam na relação entre curadoria, instituição artista e públicos?

Se os museus se encontram neste mesmo lugar regulador de poder, então conseguimos identificar quais grupos podem ou não frequentar estes espaços. Em geral, os museus realizam estudos de público para identificar que perfis mais frequentam seus espaços. Por meio de pesquisas qualitativas e quantitativas, a instituição obtém dados sobre escolaridade, idade, gênero, classe social, raça, interesses culturais, entre outros indicadores, e é capaz de organizar e direcionar o foco de sua atuação para os grupos mais frequentes (ou em um cenário mais democrático, direcionar para que os públicos menos frequentes passem a visitar mais o espaço).

Nas pesquisas sobre perfis de públicos frequentadores de museus, temos alguns direcionamentos trazidos por Koptcke e Fonseca quanto aos “modelos” percebidos dentro das instituições. Um estudo de 2005 de Koptcke lista os bárbaros, os cativos ou escravos e os civilizados como categorias de públicos instauradas e reguladas a partir das experiências destes sujeitos no museu:

Em uma proposta atualizada dessas categorias coloniais, define-se por “civilizados”, aqueles que compartilham do comportamento dos gestores e são alvos da comunicação e da programação; os cativos, perfil a ser inserido na proposta cultural da instituição, estimulados por convites, ônibus e tutelados por um responsável pelo comportamento do grupo; e os “bárbaros”, que não se reconhecem nas regras de conduta do museu, aqueles contra quem o segurança destinam estratégias de proteção ao acervo, como anteparos de vidro, unifilas e sinalizações de chão (KOPTCKE, 2005 apud FONSECA, 2019, p. 138-1339).

Fonseca cita os três termos, mas é instigada a refletir sobre um quarto modelo, percebido durante as manifestações políticas de 2013, e que é aplicável aos museus e à educação museal: o público vândalo. Este novo grupo de visitantes é caracterizado como “público ‘bárbaro’ por sua incompreensão diante dos civilizados, mas se distingue daquele ao afirmar sua intencionalidade e não se permitir ‘civilizar’” (FONSECA, 2019). A autora propõe inclusive uma distinção do termo encontrado na literatura jurídica e o insere nos contextos da Educação Museal e do patrimônio cultural: “Enquanto participante ativo do patrimônio, sua forma de interação visa ser eliminada pelas regulações dos códigos de conduta. Caracteriza-se por uma ameaça ao simbolismo da instituição cultural (FONSECA, 2019).

O exemplo deste tipo de público mostra que, do ponto de vista da educação, é importante compreender as necessidades de um educador em se fazer comunicar, *intervir*, e promover positivamente as experiências de um visitante nos espaços museológicos priorizando suas linguagens e seus códigos, tendo em vista as tensões cotidianas provocadas entre instituição, pessoa educadora e visitante. O intuito desse movimento é contribuir para a formação crítica deste indivíduo sobre a sociedade, além dos lugares que comunicam por meio de seu patrimônio as memórias de um grupo ou uma comunidade. Dessa relação, podemos refletir ainda sobre as representações de memória e identidade nos museus a partir dos discursos curatoriais e expográficos.

No início deste texto, mencionei a experiência que tive em 2018 como educador, ao trabalhar no projeto “Eu apoio a voz do adolescente”, criado pela Vara de Execuções de Medidas Socioeducativas do Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro (VEMSE/TJRJ), voltado para adolescentes em conflito com a lei. À época, o Museu da Justiça, instituição cultural vinculada ao Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro, desenvolvia, dentre outras ações, uma parceria com esta vara.

Na VEMSE, a psicóloga Marlise D'Icarahy, responsável pelo projeto, propôs que os adolescentes cumprissem as medidas socioeducativas realizando visitas e oficinas em três instituições culturais parceiras: Museu da Justiça, Museu Histórico Nacional e o Setor Cultural da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Além disso, havia uma parceria com a Escola de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) em que alunos e professores também contribuíram para a execução do projeto. No Museu da Justiça, um dos maiores desafios era propor um diálogo com pessoas que, aos olhos (vendados) da justiça, eram lidas como inimigas ou até mesmo entendidas como jurisdicionadas. No entanto, para haver diálogo, era necessário que nós nos despíssemos do *modus operandi* jurídico o qual ordenava a instituição e escutássemos atenta e sensivelmente às suas questões.

Assim, os adolescentes recém saídos do Degase (Departamento Geral de Ações Socioeducativas) não se sentiam confortáveis em frequentar um museu que não era “feito para eles”. Tudo indicava isso para eles: os seguranças que os seguiam, as mãos deles para trás, as roupas dos outros visitantes, os móveis e a estrutura arquitetônica pesante, o tom de voz das pessoas, o silêncio nos espaços, as palavras, os olhares de julgamento – *curiosamente em uma casa onde um dos símbolos é a representação de uma alegoria de olhos vendados*.

A nós, a missão era desconstruir todas essas barreiras. Para isso, propusemos aproximações e aprendemos com eles que o estilo da roupa comunicava, identificava ou separava, que determinadas palavras não poderiam ser ditas para evitar conflitos entre a própria facção (havia um consenso entre os grupos em referirem-se dessa maneira), e que os símbolos de justiça consagrados nas fachadas e nas salas históricas do prédio podiam alcançar interpretações muito mais carregadas de sentido e significado. Inicialmente, os adolescentes seriam vistos pela instituição como cativos, tutelados para estarem em seus espaços. Com a frequência na visitação, este papel foi sendo alterado para que eles tomassem conhecimento das regras e buscassem subvertê-las em seus discursos oficiais. *Vândalos?*

Imagem 4 - Detalhe da águia com a inscrição *JUSTUS* sobre as patas, símbolo na fachada do Antigo Palácio da Justiça.



Foto: Thiago Campos/Museu da Justiça/TJRJ

Abro um espaço neste momento para trazer os relatos das educadoras com quem trabalhei no Museu da Justiça e que mostram suas percepções em uma das visitas que foi realizada. Em 27/08/2018, um grupo de três adolescentes, acompanhados pelos assistentes sociais do CREAS (Centro de Referência Especializado de Assistência Social) e por parte da equipe da UNIRIO, conheceu o museu e fez uma visita mediada por seus espaços. Um dos pontos altos das visitas era sempre o Tribunal do Júri, espaço onde era possível desenvolver discussões mais profundas sobre justiça, já que havia a possibilidade de simular um julgamento com os grupos.

Os relatos, escritos por Gabriela da Fonseca e Isabella Daudt, mostram como os adolescentes experimentavam um espaço repleto de barreiras e quais foram os caminhos escolhidos pelas educadoras para transformar a experiência em reflexões críticas:

Relato de Gabriela da Fonseca

O grupo de três adolescentes atrasou bastante e a visita começou somente às 11h. Ficou combinado com Leandro de enxugarmos ainda mais a visita, então cortamos a parte externa (já que estava chovendo), o vitral, o salão dos passos perdidos e a sala multiuso, já que Leandro precisaria estar às 14h na visita da Juristur com Isabella.

Logo que começamos eles comentaram gostar do “design” do prédio, disseram que o prédio tinha uns 100 anos e se referiram à estátua da “Justitia” como o olhar da mãe deles quando eles fazem besteiras e discutimos sobre dois aspectos da lei puxados pelo Leandro: “olho por olho e dente por dente” e o “a lei é dura mais é a lei”. Eles falavam bastante e sempre se posicionaram no lado injusto da lei, trazendo suas histórias como trabalhadores, como o público-alvo da lei. Em especial em relação ao tráfico, em que se chegou à conclusão que poderia ser um comércio, já que nem os policiais se importam com os impactos das drogas e extorquem quem pratica o “delito”.

Então fomos até o salão dos passos perdidos, que deu somente para dizer que o nome do espaço era esse, eles foram logo entrando no [Tribunal do] júri, como se já conhecessem. Entraram e foram escolhendo seus lugares. Eram bem falantes! Aproveitei que um deles errou o lugar da promotoria para retomar a condução. Falamos do lugar de cada um pedindo pra pessoa ler o papel que tinha. Eles se impressionaram que os jurados que definiam o resultado final e questionaram a ausência do martelo.

Na câmara isolada, aproveitamos que o juiz deu 32 anos de prisão [decorrente de uma ação educativa que propunha no Tribunal do Júri que os visitantes interpretassem um julgamento e no final dizia a sentença do réu] e explicamos o que é recorrer a partir daí. Se impressionaram com a vista da Praça XV e pediram para tirar foto com todos nós. Passamos pela exposição da Resistência [“Da Resistência à Liberdade”]. Um dos meninos ficou impressionado com a caligrafia, comentou ser de bico de pena, conversamos um pouco sobre pixação e ele assinou no livro mostrando como era a letra dele. Consideramos que pode ser legal ter diferentes estímulos de registro na Sala da VEMSE para a recepção dos adolescentes. No corredor, um dos meninos leu minha tatuagem das costas. Na escada, juntou mais

um e contei que era homenagem pra minha avó. Fomos ao banheiro e o menino agitado cantava somente o refrão do novo hit “Pressentimento” do MC Livinho e MC Gaab. Quase na sala da VEMSE todos tentaram ler juntos minha tatuagem e foi quando comecei a cantar o samba, eles acompanhavam com um pandeiro.

Na sala da VEMSE, conversamos sobre a visita, o que acharam e o menino mais agitado dispersava mais, ia ao banheiro, deixava cair pipoca, pedia mais pipoca, filmava a conversa, filmava a pipoca sendo feita, me mostrou a música “Pressentimento”. Marlise abaixou o tom de voz e ofereceu a possibilidade de eles escreverem sobre a visita, então começaram dizendo que era bom e ruim. Bom porque foram bem tratados e ruim porque lembrava que eles tinham filhos e ficaram muito tempo distante deles. O da caligrafia mais bonita pediu uma régua e então sugeriram que todas as folhas já viessem pautadas. Explicamos que podem ser desenhos também, podem ser grafites e pixações. O da caligrafia comentou “é mesmo, porque aí pauta é diagonal”. Ele foi o primeiro a terminar e eu e Isabella puxamos conversa sobre a tatuagem dele. Disse que fez na internação, o Arthur complementou dizendo que era com agulha e ele explicou que não. Era feita de tinta de cabo de prestobarba e a agulha era a lâmina afiada na pedra. Contou que faziam vários símbolos, como o palhaço, indicado por uma cruz ou uma lágrima próxima ao olho, tal como a maquiagem. Falaram que a divisão territorial não abrange a divisão de facção, porque você pode ter gente da facção adversária naquele território. Contou também que na internação ele voltou a ser criança, brincavam de futebol com bola de meia, jogavam UNO, brincavam na hora do banho. Mas que os “seus” não deixavam, achavam que ali era lugar de sofrer. No tédio, os meninos fazem tatuagem e automutilam símbolos ou por passatempo mesmo. Os “seus” são ainda mais agressivos se alguém traz os símbolos na pele. Um dos meninos ficou preso no seguro, contou que os castigos eram chinelo na cara e que tinha a “Tereza”, que era recortar a camisa em tiras (mas não continuou contando o que era feito com essas tiras). Quando batiam demais em alguém, pediam para que o módulo escolhesse alguém para “assinar” os machucados. Disse que quando a facção “batia no cadeado” (batiam em policial), eles também castigavam os adolescentes. As mães visitavam e no lado do rosto que beijavam eles levavam tapa logo depois. Pegavam tudo o que as mães levavam (comida, livros, revistas) e chamavam de sucata. A instituição só disponibiliza livro que não interessa, que eles fazem bola de

futebol, como sobre as consequências do uso de drogas, que eles já sabem o que é isso. Seria interessante ter um diário para escrever cartas para a mãe, porque ficavam muito preocupados com o que poderia acontecer aqui fora. Tinham muita raiva dos agentes e mencionaram quando um dos adolescentes retornou e atirou nos muros da instituição. Disseram que o programa jovem aprendiz não funciona porque é compulsório e que tem vários adolescentes querendo fazer e a oportunidade é desperdiçada com quem não quer. Sobre o que poderia ser feito onde moram, comentaram que o melhor seria ter praças para atividades. Terminaram gravando sua mensagem em vídeo e cantando um rap que começa “quando eu fui preso meu castelo de ilusão ruiu”...

Relato de Isabella Daudt

Grupo composto por três meninos muito falantes e participativos. Respondiam bem aos questionamentos e reflexões durante a visita. No tribunal do Júri ocuparam a cadeira do Juiz, promotor e testemunha. Um dos momentos mais significativos da visita foi na Camara Isolada. No momento de olhar para a paisagem, um dos participantes disse “como é bom ver as coisas de cima”. Este momento foi de total aproveitamento e os meninos sentiram necessidade de fazer um registro:

Imagem 5 - Adolescentes durante atividade no Museu da Justiça.

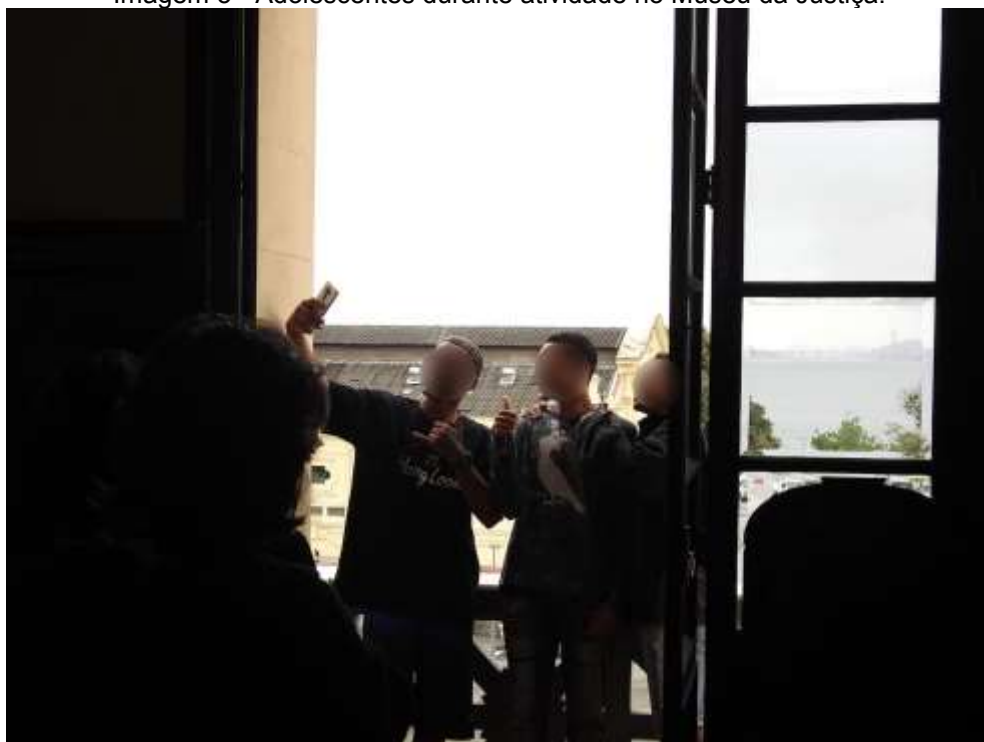


Foto: Thiago Campos/Museu da Justiça/TJRJ

A conversa ao final da visita na sala da VEMSE foi muito proveitosa também. Percebi que estabelecer uma conversa trivial possibilita uma abertura para relatos no período de internação. O grupo se sentiu à vontade para compartilhar as suas vivências e mostraram um desejo de ajudar os meninos que passam pela mesma. Surgiu uma ideia de projeto onde jovens que já passaram pela internação mostrassem seu apoio e incentivassem aqueles que estão cumprindo regime de internação. Dois meninos autorizaram registrar em vídeo os seus relatos (preservando as imagens do grupo) e houve um momento que eles cantaram algo que tinha relação com o assunto.

Os relatos das educadoras ajudam a entender a importância da educação nos espaços museológicos para os diferentes públicos que os frequentam. Além de entender as limitações que um museu como este impõe às pessoas pela sua falta de diálogo e escuta, foi importante perceber também que a sua estrutura, seus objetos e seus discursos não estavam adequados e que uma ação educativa sozinha não poderia dar conta de um grupo. Os elementos físicos e arquitetônicos do museu, tal como o modelo do cubo branco implementado em museus de arte, reforçam uma linha de pensamento que prioriza a obra de arte sobre o visitante. E sob uma estrutura rígida, criada e definida por uma branquitude, os protocolos de visita e interação restringem e afastam dos públicos as possibilidades de fruição e diálogo com a memória social.

Imagem 6 - Registro de outro grupo da VEMSE em visita mediada no Tribunal do Júri.



Foto: Thiago Campos/Museu da Justiça/TJRJ

Por outro lado, que caminhos podemos tomar para romper com esta lógica que nos é imposta? O que deve ser questionado ao museu ou a uma exposição para que sua linguagem possa de fato alcançar as pessoas?

Ao falar sobre a política de representação, Denise Ferreira da Silva nos fala sobre a dificuldade que existe em representar o “outro” em um cenário onde aqueles inseridos em um contexto de subalternidade não são de fato representados pela modernidade:

Portanto, como a escolha entre a universalidade da regulação e a universalidade da representação mantém os “pós”-críticos inteiramente dentro do texto que tentam desconstruir, eu decidi abraçar esse dilema. Em vez de buscar outras formas da poesis para mais uma vez desafiar o nomos, optei por indicar como a região da subalternidade, isto é, a posição dos que não podem ser trazidos para dentro da representação moderna sem serem resolvidos em uma dessas dimensões da representação moderna, foi delimitada (SILVA, 2022, p. 339).

O que Denise explica sobre essa representação (ou a falta dela) pode ser visto nas instituições culturais no momento em que elas optam por realizar uma ação ou exposição dita “representativa” que insere sujeitos tidos socialmente como subalternos em sua agenda cultural a fim de mostrar ao público seu compromisso com a diversidade. Em alguns casos, essa política se estende ao corpo de

funcionários. Porém cabe refletir sobre os limites ou as intenções destes espaços de poder para com a comunidade a qual se relaciona. Efetivamente, como uma instituição incorpora questões metodológicas e epistemológicas às suas práticas?

Sou museólogo e educador museal, e na minha prática profissional busco aliar os conhecimentos de cada área para um objetivo comum: refletir criticamente por meio da arte sobre questões que envolvem nossa sociedade. No entanto, embora eu atue em duas frentes que são complementares, observo a existência de um certo conflito metodológico entre essas áreas no que diz respeito às relações entre visitante e objeto. Institucionalmente, existe uma vontade em trabalhá-las individualmente. Em outras palavras, observo que há museólogos que sacralizam o objeto e educadores museais que o ignoram por completo.

Trago a reflexão sobre esses “pontos de vista” diferentes porque vejo que a distância que existe entre museologia e educação – não na teoria, mas na prática de muitos profissionais – resulta em um processo de musealização pautado na centralidade e sacralização do objeto, que afasta qualquer possibilidade de interação com o público. Quando lembramos novamente da normatização de um museu que se constrói pelo “não” (não pode tocar, não pode falar alto etc.), vemos que o foco principal da instituição é unicamente a salvaguarda do objeto. Não que eles não devam ser acondicionados e mantidos sob as suas diferentes formas de preservação e conservação, mas um museu que se constitui tão somente pela supervalorização do objeto sem valorizar também quem o assiste, falha na sua comunicação com o público. E se voltarmos à discussão sobre que grupos de pessoas frequentemente visitam museus e quais são suas formas de se relacionar com os objetos, retornaremos ao cenário que já conhecemos (e que precisamos mudar!)

Seguindo este pensamento, podemos deduzir que a musealização do objeto acaba sendo uma ação de centralidade dentro da instituição: alguém desloca o objeto de sua função originária e do real, atribui a ele conceitos, sentidos, valores (materiais, sociais...), e o devolve à sociedade sob a forma de objeto semióforo. Mas e quando este movimento é feito com uma obra de arte contemporânea? E se esta obra pertence a uma pessoa negra? E se esta pessoa produz a partir da sua vivência em terreiro? Sem me aprofundar ainda nesta parte pelos aspectos interseccionais que ela suscita – algo que será discutido no próximo núcleo –, quero aqui refletir sobre o movimento de centralização que a musealização pode causar

em uma instituição, sobretudo se o processo de tornar este objeto um objeto museológico for pautado em normas tradicionais de documentação.

Por outro lado, as obras de arte contemporânea trazem questões para a museologia por apresentarem características que desafiam os processos técnicos de documentação, preservação e exposição. Essas obras são capazes de criar uma tensão sobre o quanto se deve priorizar sua permanência no mundo ou o quanto ela deve realmente durar. Haveria, porém, alguma maneira de equilibrar as duas coisas? O quanto uma instituição/gestão estaria disposta a fugir de uma metodologia tradicional a ponto de permitir que outras formas de se expor ou guardar um objeto pudessem acontecer?

Toda essa problemática acontece em parte porque a preocupação da instituição está mais na manutenção do objeto e menos no que ele pode significar, dizer, interpretar ao público. As restrições que eventualmente podem ser aplicadas às características de um objeto que não possui necessariamente uma composição material tradicional impactam na experiência que um visitante pode ter com ele. Essas limitações podem ser impostas pela equipe de museologia – pelas questões técnicas – e pela curadoria, de acordo com a mensagem que se quer passar ao visitante.

Por exemplo, imaginemos uma exposição sobre cultos religiosos afro-brasileiros e, nela, um dos objetos expostos é um assentamento de Exu, objeto que, em sua função original (para além das outras que possui), é utilizado no chão. Há dois caminhos possíveis para a representação dele. O primeiro é aquele que vai priorizar o objeto: removido de seu lugar de origem, são considerados o tempo, o estado de conservação, os materiais que o compõem, a procedência... A autoria, que também deveria estar inscrita nos dados do objeto, pelas questões da colonialidade que não reconhece autoria em objetos classificados como “exóticos”, provavelmente não seria apresentada. Além disso, o assentamento seria reposicionado em uma exposição. Para “facilitar” a visualidade, ele poderia ser colocado sobre uma base ou pedestal a fim de elevar a altura dele aos olhos dos visitantes. Quem sabe, ele receberia uma cúpula. Uma luz adequada. E, certamente, a legenda com as informações técnicas. Combinando a preservação do objeto com a leitura curatorial, veríamos a ideia do que seria um assentamento.

Já o segundo caminho, prioriza o objeto, sua história e sua relação com o indivíduo. As informações técnicas são apresentadas com aquilo que é possível

conhecer sobre ele; uma legenda estendida contextualiza seu lugar e sua função, o que auxilia na remoção de uma possível barreira que apenas informe dados. O objeto é posicionado no chão, da mesma forma que em seu local de origem. O público é convidado a adaptar sua visualidade. Embora entendamos a questão do deslocamento desse objeto para uma representação daquilo que ele é em seu local de origem, o discurso curatorial e o tratamento museológico dado ao objeto, nos traz outra leitura sobre o que é o assentamento.

As situações hipotéticas apresentadas nos mostram possibilidades de formação de um discurso a partir da construção de um pensamento curatorial e técnico que rompe com a linguagem formal e ousa deslocá-la para outros campos, tal como encontramos na oralitura de Leda Maria Martins (2003), nas escrevivências de Conceição Evaristo e no pretuguês de Lélia Gonzalez (1984). Em certa medida, o segundo caminho apresentado se apresenta como uma forma de dissipar o poder centralizador que uma instituição possui, porque sua maneira de se comunicar com o público se dá de forma mais honesta, no momento em que sua identidade é respeitada, valorizada e representada.

Se esse movimento acontece, temos mais chances de descentralizar um poder? Quais poderiam ser os outros caminhos? Como acessá-los?

OBRA 5. Ayrson Heráclito. "Regresso à pintura baiana - Maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos", 2002 a 2021.



Maquete de isopor policromado e azeite de dendê. 200x360x240cm

Esta obra de Ayrson Heráclito⁶ encerra este núcleo para refletir sobre o que foi apresentado antes. É um trabalho que combina conflitos em diferentes instâncias. Importante destacar que a ideia de conflito não necessariamente estará ligada às tensões negativas de uma disputa, mas também terá bases na alteridade e nas possibilidades de formar diferentes pontos de vista.

Rapidamente falando sobre a questão museológica da obra, algumas perguntas podem ser feitas e que nos ajudariam a entender como ela é capaz de gerar conflito: como conservar um trabalho que é completamente embebido por azeite de dendê? Que questões tiveram de ser discutidas entre as equipes de museologia e curadoria para que se concordasse que uma obra que utiliza um tipo de material orgânico específico⁷ fosse exposta ao público? Que paradigmas tiveram de ser mudados para isso?

À parte deste ponto “técnico”, Ayrson nos conta sobre sua arte ser uma forma de cura e de “exorcizar os fantasmas”⁸. O dendê, elemento principal na construção desta instalação, nos ajuda a entender algumas relações propostas pelo artista. O óleo, fundamental para muitos rituais do candomblé, religião a qual Ayrson pertence, tinge com uma cor viva e quente o branco do isopor que constitui a maquete da igreja. Ao colocar um elemento da cultura afro-brasileira sobre uma representação de um símbolo do colonialismo – embora esta igreja em questão seja um local onde se compartilham cultos a santos católicos e orixás –, vemos uma reinvenção e um redirecionamento do protagonismo da história.

A crítica que o artista faz ao tradicionalismo da Escola Baiana de Pintura, com referência ao título da obra e que agora utiliza outro óleo como “técnica pictórica”, mostra um movimento de resistência à violência colonial a qual fomos submetidos a partir de um importante e perfumado símbolo da cultura afro-brasileira.

Que encantamentos a arte pode produzir em nós?

⁶ Ayrson Heráclito (Macaúbas, Bahia, 1968). É artista, professor, pesquisador e curador. Produz trabalhos em diferentes linguagens em que discute sistemas simbólicos sobre a cultura afro-brasileira.

⁷ Há diversos materiais orgânicos presentes nos acervos museológicos, como papel, madeira, tecido e couro. No entanto, para estes materiais que já são utilizados há bastante tempo, existem inúmeras técnicas de conservação para a preservação deles. O azeite de dendê, porém, sofre limitações, principalmente pelo forte cheiro que possui.

⁸ Em entrevista em 27 de junho de 2018 à Arte!Brasileiros.

2 NÚCLEO 2 – NEGOCIAR—TERRITORIALIZAR

negociar

1 t.i.int. (prep.: com, em) lidar com negócios; transacionar comercialmente; comerciar

2 t.d.bit. (prep.: com) fazer negócio a respeito de

3 t.d. permutar ou vender por contrato

4 rg.mt. (prep.: com) firmar, celebrar (acordo, ajuste, contrato etc.) [com]

5 t.i. (prep.: com) conduzir negociação com, lidando com as diferenças de cada parte; pactuar

6 t.d. tomar providências a respeito de; agenciar

7 t.d. promover o andamento ou a conclusão de; contratar, diligenciar

8 t.d. conspurcar (princípios, ideais, dons) em troca de interesses puramente materiais; degradar, prostituir

Para falar sobre negociação neste núcleo, pensei ser interessante trazer inicialmente o significado do verbete “negociar”, apresentado no dicionário Houaiss, para que pensemos sobre o uso desta palavra inserido no contexto da curadoria. Como vemos, o dicionário traz oito significações para o verbo e talvez possamos aplicá-los em diferentes contextos a partir daqui. O primeiro que gostaria de trazer é o número 5, *conduzir negociação com, lidando com as diferenças de cada parte, pactuar*.

Durante o processo de produção expositiva, como sabemos, é importante a presença de uma curadoria que elabore um discurso que seja coerente, de modo a valorizar não apenas obras e artistas, mas que também saiba se comunicar com os públicos e com a instituição que abriga esta exposição (neste caso, estou considerando mostras institucionais). De certa forma, a curadoria estabelece diálogo e *lida com as diferenças* de três instâncias – artista x instituição x público. E aqui é importante lembrar o que Diane Lima disse em uma análise sobre três experiências curatoriais realizadas entre 2016 e 2018: “Tendo a curadoria uma posição estratégica dentro do sistema da cultura e da arte, é possível enxergar, a partir dela, como se organizam as relações de poder tanto no campo estético quanto

a nível institucional” (LIMA, 2018). A organização dessas relações de poder no campo da curadoria é uma negociação bastante complexa e difícil tendo em vista a escassez de pessoas curadoras negras dentro desses espaços.

O professor e curador Igor Simões analisou a exposição “Histórias Afro-atlânticas”, apresentada em 2018 no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), e destacou a importância de termos dois curadores negros compondo o coletivo curatorial da exposição, Ayrson Heráclito e Hélio Menezes. Sobre a presença intelectual negra em um espaço de poder e decisão como esse, ele questiona e afirma:

Uma das perguntas que rondam essa investigação é onde estão os negros quando pensamos em cargos de curadoria e nas escritas da história e da crítica da arte, enquanto autores dessas narrativas para além da produção poética e artística. [...] Dessa maneira, chegamos a um paradoxo importante: de um lado, a indispensável presença de um curador negro em uma mostra dessa envergadura; de outro, o cuidado para não essencializar essa presença configurando os seus fazeres como aqueles possíveis apenas a um sujeito essencialmente negro, mas a um sujeito racializado que se posiciona politicamente diante de si e do seu campo (SIMÕES, 2018, p. 211 e 214).

Aqui, Igor reflete sobre um tópico importante que é a sensibilidade em não reduzir o fazer intelectual negro somente a uma experiência racializada, mas valorizar sobretudo seu repertório teórico, artístico e sua epistemologia na construção de um discurso curatorial. Uma pessoa racializada que negocia em um espaço institucionalizado, negocia além do discurso, seu corpo, sua voz, presença e memória, e os inscreve de forma a registrar sua existência em um território.

Buscarei tratar destas negociações tendo como ponto de partida o ciclo de debates *Diálogos Ausentes*, de 2016, organizado pelas curadoras Diane Lima e Rosana Paulino tendo em vista também as negociações que serão apresentadas no próximo núcleo quando tratarei especificamente da experiência no MUHCAB, momento em que vejo a mim e minhas colegas curadoras desempenhando as ações e vivenciando os efeitos de uma negociação dessa categoria. Ao mesmo tempo, é uma oportunidade para olhar novamente para as próprias práticas e rever que estratégias de permanência e incursão nas estruturas institucionais foram utilizadas. O recorte adotado se dá pela aproximação temporal com meu tempo de prática profissional em museus e pelo fato de *Diálogos Ausentes* ter reverberado em algumas instituições (e no campo em geral), impactando-as ao ponto de fazê-las repensarem suas práticas e relações com artistas e outros profissionais negros e

negras. Além disso, este episódio simboliza também o que Diane conceitua sobre curadoria em perspectiva, que dialoga diretamente com as questões de negociação e ocupação de espaços museológicos e artísticos, ao mesmo tempo em que mostra como a interseccionalidade se configura como um dispositivo fundamental para a construção de um discurso curatorial.

Assim como outros movimentos e eventos que discutiam tais questões, Diálogos Ausentes é um caso que colabora para uma mudança do cenário profissional nas artes visuais e também um elemento que subsidia um caminho de possibilidades para que mais curadorias negras se constituam em outros espaços. Este movimento me levou a questionar como essas presenças se apresentam nas instituições. A curadoria independente representa a maioria das experiências curatoriais feitas por pessoas negras e este dado me conduz a mais perguntas:

Quais as razões que justificam isso?

Que estratégias curadoras e curadores poderiam usar para marcarem seus territórios?

Há formas de reterritorializar?

As instituições *conspurcam em troca de interesses puramente materiais*, como diz o verbete, ou *celebram acordos*?

OBRA 6. Renata Felinto. "White Face and Blonde Hair", 2012.



Fotografia (Performance)

Presente na exposição “Diálogos Ausentes”, a obra de Renata Felinto⁹ representa uma crítica ao racismo estrutural e à branquitude tendo como referência as construções sociais, os padrões de beleza e outros símbolos discriminatórios que negavam a imagem e a autoestima da mulher negra. A fotografia, intitulada “White Face and Blond Hair” (“Rosto Branco e Cabelo Loiro”, em português), é um fragmento da performance de mesmo nome e compõe o projeto “Também quero ser sexy”, na qual a artista caminha pela rua Oscar Freire, em São Paulo, local conhecido pelas lojas de grife e público elitizado, e observa a interação das pessoas.

Na performance, Renata interpreta uma personagem que se caracteriza por um fenótipo branco pintando a cor da pele e vestindo uma peruca loira. Sua intenção é revelar as maneiras como o racismo se manifesta a partir de olhares e reações das pessoas que passam à sua volta, algo que comumente se apresenta de forma velada ou implícita e que, por uma suposta sutileza ou “má interpretação” de quem é vítima do ato, tais reações não seriam lidas como racistas. Com o trabalho, a artista denuncia de forma explícita o preconceito e a exclusão que pessoas negras sofrem no dia-a-dia.

A obra é ainda um movimento de resposta ao caso de *blackface* que ocorreu na peça teatral “A mulher do trem”, em cartaz no Itaú Cultural em 2016, e se apresenta também como uma contranarrativa às representações estereotipadas de pessoas negras nas artes. Existe aqui um tensionamento discursivo ao provocar uma reflexão sobre o assunto, não apenas na obra, mas sobre o assunto como um todo. Há, portanto, uma negociação que, neste caso, tem a conotação de *tomar providências a respeito de; agenciar*.

Negociar nas artes visuais é...?

⁹ Renata Felinto (São Paulo, São Paulo, 1978). Artista visual, professora, pesquisadora e educadora. Seus trabalhos discutem arte, identidade e gênero, com foco na identidade feminina negra.

2.1 Narrativa e estrutura institucional

A aproximação teórica e prática neste núcleo prepara e anuncia a experiência que será apresentada no núcleo seguinte quando abordarei algumas questões sobre a prática curatorial realizada no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira. Aqui, buscarei mostrar como as relações que se estabelecem – e se dissolvem – entre pessoas curadoras e instituições com as quais se vinculam são percebidas nas produções artísticas e intelectuais, o que gera, consequentemente, um impacto nos públicos que visitam tais espaços e exposições. Utilizo o projeto Diálogos Ausentes como um dos pontos de partida deste pensamento por observar os desdobramentos gerados a partir desta iniciativa do Itaú Cultural, instituição onde aconteceram as atividades do projeto que foi levada a repensar a forma de enxergar a própria estrutura, revendo desde a presença de artistas negros e negras em suas programações à diversidade racial de seu quadro de funcionários.

Acima, quando apresentei a obra “White Face and Blond Hair”, de Renata Felinto, expliquei rapidamente que a obra trazia como referência o episódio de racismo visto na peça “A mulher do trem”¹⁰, da companhia paulista “Os Fofos Encenam”, por meio do uso de *blackface*, ação que consiste no fato de uma pessoa não negra maquiar o rosto e/ou todo o corpo de modo a parecer negra. A cena foi, na verdade, o principal motivo para que o Itaú Cultural tivesse de revisar a própria atuação, já que a repercussão da peça gerou uma série de protestos de pessoas manifestando-se tanto contra a peça quanto à própria instituição pelo ato racista.

Com o impacto negativo, a instituição buscou formas de reparar a questão e, dentre algumas ações realizadas, surgiu Diálogo Ausentes, organizado por Diane Lima e Rosana Paulino. O trabalho desenvolvido pelas curadoras desempenha um papel importante na produção de exposições. Falamos aqui de duas mulheres negras curando um projeto educativo e artístico em uma das principais instituições culturais do país, algo que ainda hoje não é tão comum de se ver.

¹⁰ Originalmente francesa, do século XIX, “A mulher do trem” foi reeditada no Brasil e lançada em 2003. A peça em questão se passa no Rio de Janeiro dos anos 1940 e conta a história de um noivo que, prestes a se casar, descobre que sua noiva é, na verdade, sua filha, fruto de uma relação que teve no passado. Na montagem, o ator branco que interpreta a empregada doméstica tem seu rosto pintado de preto.

Sabemos que, ao longo do tempo, tivemos muito eventos que podem falar sobre a representação de artistas negros e negras em museus e exposições e de curadorias organizadas por pessoas negras, alguns muito importantes como a emblemática exposição “A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica”, organizada por Emanuel Araújo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1988, ano da promulgação da Constituição Federal e dos 100 anos da abolição da escravidão. A exposição trouxe uma significativa mudança na história da arte ao apresentar obras de artistas por meio de uma narrativa curatorial de valorização da identidade e cultura negras, distanciando-se das usuais representações racistas, em suas variadas formas.

A intenção aqui não é a de comparar este momento a Diálogos Ausentes, que ocorre quase 30 anos depois. Quando se trata deste assunto, vejo que as experiências devem servir de suporte umas às outras, somando e agregando valor a objetivos comuns. A intenção é, portanto, mostrar que este trabalho realizado pelas curadoras é também um importante passo na luta por respeito, reconhecimento e valorização da cultura negra. Neste caso, feito por meio da arte e da educação.

Quando falava anteriormente em aproximação teórica e prática, me referia à análise de projetos curatoriais como o de Diálogos Ausentes tendo em vista as chaves deste núcleo, negociação e estrutura institucional, e como isso vai ao encontro, por exemplo, dos temas interseccionalidade e poder. Aqui surge uma aproximação conceitual entre estudos de poder descritos por Foucault, neste momento especialmente as genealogias do poder, e a interseccionalidade como teoria social crítica apresentada por Patricia Hill Collins.

Foucault explica a genealogia do poder como a inclusão de outros saberes – tidos como não eruditos, não legitimados, populares, locais ou outros termos que os afastem do poder centralizador – aos saberes “dominadores”:

Trata-se da insurreição dos saberes não tanto contra os conteúdos, os métodos e os conceitos de uma ciência, mas de uma insurreição dos saberes antes de tudo contra os efeitos de poder centralizadores que estão ligados à instituição e ao funcionamento de um discurso científico organizado no interior de uma sociedade como a nossa. Pouco importa que esta institucionalização do discurso científico se realize em uma universidade ou, de modo mais geral, em um aparelho político com todas as suas aferências, como no caso do marxismo; são os efeitos de poder

próprios a um discurso considerado como científico que a genealogia deve combater (FOUCAULT, 1975, p. 75).

Patricia Hill Collins examina a interseccionalidade a partir de três pensamentos – metafórico, heurístico e paradigmático – para explicar como este campo de investigação se configura nas interações sociais considerando fatores como raça, gênero e classe. A análise da interseccionalidade, sob o prisma do pensamento paradigmático, pode se relacionar ao que Foucault apresenta sobre a genealogia:

Sem dúvida, a interseccionalidade contribuiu para mudanças de paradigma no pensamento sobre como as relações de poder mutuamente construídas determinam os fenômenos sociais. Em todas as disciplinas acadêmicas, os paradigmas tradicionais abordavam a desigualdade racial e a desigualdade de gênero, por exemplo, como fenômenos distintos, separados e desconectados. Como raça, classe, gênero, sexualidade, idade, etnia, nação e capacidade foram conceituados como fenômenos separados, suas interações permaneceram invisíveis porque ninguém pensou em procurá-las. Usar a interseccionalidade como uma metáfora desafiou fundamentalmente essa suposição dada como certa, e usá-la como heurística desenvolveu um novo conhecimento como evidência para argumentos interseccionais. Nesse sentido, a interseccionalidade não era apenas um ajuste para a normalidade. Ela apontou para uma mudança de paradigma fundamental no pensamento sobre a intersecção de sistemas de poder e suas conexões com a intersecção de desigualdades sociais (COLLINS, 2022, p. 67).

As estratégias de Diane e Rosana para a condução e curadoria de Diálogos Ausentes apontam um olhar crítico à instituição que as contratou, deixando nítidas as suas intenções para os públicos que se pretendiam atingir e também chamar atenção às estruturas que as cercavam. Do mesmo modo, algo muito similar aconteceu conosco no MUHCAB quando nos pusemos à escuta das várias vozes que falavam seus desejos no imperativo enquanto nós tivemos de encontrar espaço naquele debate para ter o direito à fala.

Aqui, a intersecção atua como um campo fundamental de análise sobre o poder e provoca a reflexão sobre formas de transformá-lo. Sobre o projeto e o contexto em que se inseria, Diane afirma que

entre capturas, saqueamentos intelectuais em massa e espoliação comercial, são nas relações institucionais de poder que se atualizam nas entranhas do capital, a posição do artista negro como aquele de quem tudo pode-se tomar. [...] É pois nesse limiar entre o institucional e o não-institucional, engessado e aprisionado nas definições de contemporâneo, tradicional, periférico, popular e naif, que o artista negro se faz e se refaz na busca de um espaço de atuação frente as dicotomias do seu tempo. Nesse sentido, se levamos em consideração as trocas de valores inerentes a

produção cultural e ao mercado das artes como um todo, o que a intervenção institucional realizada no Itaú Cultural possibilitou foi uma discussão acima de tudo da ordem da autoralidade, que nitidamente veio a influenciar muitas outras instituições (LIMA, 2017, p. 9-10).

Trazer a experiência de Diálogos Ausentes neste texto dá subsídios para refletir sobre a prática curatorial de profissionais negros e seus discursos nas artes visuais tendo em vista que o desenvolvimento de suas pesquisas são atravessadas por aspectos interseccionais. O projeto, que ganhou bastante visibilidade não apenas pela resposta ao problema que deu origem às ações de reparação, mas também pelo êxito da curadoria realizada ao escolher artistas que iam além do eixo Rio de Janeiro-São Paulo e promover debates consistentes sobre questões de raça e gênero no cenário das artes, ganhou uma versão da exposição apresentada no Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, e inspirou outros agentes e locais a repensarem suas práticas e/ou estimularem a produção de atividades culturais e artísticas que consideram a interseccionalidade. Aliás, falar sobre a visibilidade que o projeto ganhou, me faz retomar ainda algumas falas de Diane e Rosana sobre o assunto.

Toda essa trama infere decisivamente nos regimes de visibilidade e invisibilidade, nas noções de belo, bom gosto e mau gosto e no julgamento estético tanto de uma obra artística quanto da prática curatorial como ferramenta institucional de produção de conhecimento, documentação, validação e registro histórico. Pois qual sala principal está disposta a ver a dor do lamento? Qual auditório nobre está disposto a ouvir o canto ao divino? Qual biblioteca quer rasurar suas páginas com os contos da cozinha? Quem quer ser atirado ao passado ao ver projetado o movimento da imagem da travessia? Que palco quer ver remontado o mito da miscigenação racial e o eugenismo de Lobato e Nina? Que vernissage vai querer perder seu status de ter “só gente bonita”? Em que elevador cabem as contas dos colares de santos? Que porta permite a roupa branca suja de dendê no quinto dia? (LIMA, 2016, p. 3).

Tenho acompanhado de modo atento a cena relativa às artes visuais no país. Um fato que me chama a atenção é a ausência quase total de uma crítica robusta ao nosso hábito de nos pautarmos, talvez na maioria dos casos, em um pensar hegemônico que orienta a realização e a legitimação dos saberes no campo das artes visuais, ou seja, a quase inexistente necessidade de considerarmos a possibilidade da produção de conhecimentos que não sejam apenas reflexos de uma cultura hegemônica, branca e europeia. Isso inclui, obviamente, acolher as produções que estão “à margem” de uma suposta “universalidade” e que independam dessa matriz. [...] Podemos dizer que, se por um lado novas posturas estão sendo tomadas, a passos lentos, em locais onde elas já deveriam ser um hábito – como nas universidades –, por outro lado alguns artistas, e instituições, tomaram para si parte dessa tarefa (PAULINO, 2016, p. 1).

As curadoras fazem críticas ao modo em que as instituições olham para as produções intelectual e artística negras e denunciam as “ausências” nestes locais.

Bem, se essas narrativas não estão sendo apresentadas nos circuitos expositivos ou estão sendo, porém, sob a ótica hegemônica, então entendemos que os produtos desses trabalhos que devem ser destinados à sociedade estão chegando sem fins à educação e democratização da arte, contribuindo para a manutenção de um perfil de público nos museus. Se pensarmos na circularidade do acesso a este grupo limitado e produção de conhecimento decorrente do que se produz, então novamente não teremos um museu ou instituição cultural acessível.

Rosana Paulino, que também é educadora, além de artista e curadora, mostra que o projeto é também uma forma de colaboração à formação educativa dos públicos. Ela chama atenção para a importância que obras de arte contemporânea produzida por artistas negros possuem para o contexto escolar, porque trazem um olhar plural sobre o tema, o que gera aproximação e reconhecimento. Diferente do que se observava (e ainda se observa) sobre a representação da pessoa negra nas artes visuais – e, conseqüentemente, nos livros didáticos e outros materiais educativos componentes da educação formal – retratada de forma subjugada, Rosana reafirma a relevância dessa discussão e acredita que o acolhimento da diversidade é uma chave “para uma verdadeira entrada no que se chama Civilidade, assim mesmo, com letra maiúscula” (PAULINO, 2016).

Usando um pouco do que Rosana fala sobre a importância da educação, faço um retorno breve à experiência educativa no Museu da Justiça que me trouxe mais uma camada de atenção sobre os públicos frequentadores de museus. Fundamentalmente, o museu onde trabalhei não buscava como público os grupos atendidos pelo projeto “Eu apoio a voz do adolescente”. Jovens negros, em sua maioria, moradores de bairros periféricos da cidade e em conflito com a lei não representavam o perfil da instituição e, conseqüentemente, nada dentro daquele espaço estaria apto para acolher, incluir ou integrar os jovens às suas dinâmicas.

O papel da educação neste contexto foi essencial para promover a incorporação do espaço pelos jovens, deixando-os cientes de que um museu é também mais um lugar onde eles poderiam frequentar e se apropriar. Estendendo um pouco ao que ainda será apresentado sobre o MUHCAB, o mesmo pensamento esteve presente, só que desta vez, incorporado ao discurso curatorial.

O alerta feito por Rosana sobre a representação negativa da pessoa negra nas escolas vai ao encontro das experiências do racismo institucional que vivemos.

Cida Bento, ao falar sobre este tema em “O pacto da branquitude”, revela as marcas de uma organização social que se constitui pela reprodução e manutenção do racismo, algo espelhado também, em muitos casos, no ambiente escolar:

Nas escolas, por exemplo, sempre professoras e gestoras brancas, brinquedos e livros didáticos, planos de aula, projetos político-pedagógicos que dialogam exclusivamente com a branquitude. É na organização da instituição, ao longo da história, que se constrói a estrutura racista. É na escolha exclusiva de perspectivas teóricas e metodológicas eurocêntricas que se manifesta a branquitude. Elementos da cultura negra e indígena, quando presentes no currículo, não são reconhecidos como tais ou estão estigmatizados (BENTO, 2022, p. 50).

A autora faz um caminho contundente ao expor o racismo e as formas com que ele se constitui no espaço social, muito marcado pelo que ela chama de *pacto da branquitude*, ou seja, uma espécie de acordo social entre pessoas brancas que garante a elas a permanência em lugares de poder, protegendo-se todos no mesmo grupo, e perpetuando, de forma implícita ou explícita, atos discriminatórios contra pessoas negras e indígenas.

Este pacto, que também se materializa no âmbito institucional, mostra como determinadas ações dentro do ambiente de trabalho contribuem para a naturalização de práticas racistas. Esta categoria, nomeada de racismo institucional, se configura não apenas a partir das relações de trabalho, das hierarquias e dos lugares de poder ocupados considerando as questões raciais, mas também pelo quantitativo de pessoal que não se encaixa nos padrões de gênero, raça ou classe.

O episódio da peça teatral no Itaú Cultural é um exemplo de como a instituição espelhava um comportamento social tido como natural e que afirmava uma postura racista. Dada a estrutura do local, problematizada posteriormente pelo projeto Diálogos Ausentes e por seus desdobramentos, o reposicionamento – provocado pela mobilização pública – foi necessário para minimamente reparar o problema. Silvio de Almeida, que teoriza sobre o racismo estrutural, explica o funcionamento dessa dinâmica:

Entretanto, algumas questões ainda persistem. Vimos que as instituições reproduzem as condições para o estabelecimento e manutenção da ordem social. Desse modo, se é possível falar de um racismo institucional, significa que, de algum modo, a imposição de regras e padrões racistas por parte da instituição é de alguma maneira vinculada à ordem social que ela visa resguardar. Assim como a instituição tem sua atuação condicionada a uma estrutura social previamente existente - com todos os conflitos que lhe são próprios, o racismo que esta instituição venha a expressar é também parte desta mesma estrutura. As instituições são apenas a materialização de uma estrutura social ou de um modo de socialização que tem o racismo

como um de seus componentes orgânicos. Dito de modo mais direto: as instituições são racistas porque a sociedade é racista (ALMEIDA, 2018, p. 36).

Sua explicação sobre a constituição do racismo no ambiente institucional é um convite à reflexão sobre a experiência de trabalho em outros museus e a relação criada entre ele e agentes envolvidos, como artistas, visitantes e funcionários. Como falado no núcleo anterior, museus também são espaços de poder e, dependendo de sua gestão, a configuração dessa relação hierárquica pode ser bem conflituosa quando se vê, por exemplo, que as redes sociais da instituição incentivam a diversidade e não mudam o perfil de seus funcionários. Ou quando ela promove a produção de exposições com recortes ligados a raça ou gênero e a curadoria se isenta de reflexões críticas. Ou, ainda, quando uma curadoria convidada é impedida de propor sua visão sobre o assunto ou limitada a adequar-se às políticas da instituição.

Não apenas no espaço interno, mas o entorno e o território onde a instituição cultural se insere diz também sobre a forma como ela vê os públicos e como os públicos a veem. Os interesses por parte da instituição sobre o espaço onde se localizam podem falar, inclusive, sobre a *tokenização*, termo usado para designar a exploração da imagem e/ou produção intelectual de alguém ou algum grupo cujo interesse principal está no benefício da própria imagem, sem a incorporação de fato deste(s) agente(s) na política institucional da empresa. Em outras palavras, seria, por exemplo, um museu que expõe obras de artistas negros e negras, para chamar a atenção dos públicos para a sua suposta diversidade, mas que efetivamente não trata sobre o assunto de forma transversal em sua gestão, ou que apresenta as obras de forma simplificada, ou não respeita o/a artista e sua produção...

Refletimos, portanto, sobre este trânsito sinuoso entre instituição e artista, curadoria, funcionários e públicos porque, por um lado, o efeito da tokenização acontece. Por outro, o público esperado nem sempre está lá. Ao mesmo tempo, fica a dúvida se a instituição tem mesmo o interesse em diversificar seu público ou apenas manter a própria estrutura. Vale retomar uma das definições do verbete negociar para pensar:

t.d. conspurcar (princípios, ideais, dons) em troca de interesses puramente materiais; degradar, prostituir

Falamos deste aspecto em que a gestão de um museu implica em relações complexas dentro de seus espaços, mas nesta relação com o público podemos ampliar o debate para além dos muros e pensar sobre o que acontece nos territórios onde originalmente elas não se constituíram. De fato, é importante descentralizar o circuito da arte das regiões centrais da cidade e do país, mas o que acontece quando este movimento é feito exatamente por uma instituição já estabelecida na centralidade? Algumas perguntas surgem: quais são as intenções da instituição com os públicos do território? O que a leva a se instalar neste espaço? Quem ela pensa em atingir? Para quê? Com as novas instalações, seu corpo técnico considerará profissionais do território em uma contratação?

Assim, detêm o poder os grupos que exercem o domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. Entretanto, a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda sociedade regras, padrões de condutas e modos de racionalidade que tornem "normal" e "natural" o seu domínio (ALMEIDA, 2018, p. 31).

Neste texto, refletimos sobre as relações que estabelecem entre públicos e instituições, feitas principalmente pelas exposições e curadorias. No entanto, é importante ter em mente que, apesar da narrativa proposta pela curadoria ou pelos agentes envolvidos na produção da exposição, existe a superestrutura da própria instituição que gerencia todas as atividades que estão sob seu poder.

E aqui entra um outro ponto que cabe análise. A narrativa curatorial em uma exposição traduz o pensamento da(s) pessoa(s) curadora(s), mas de certa forma representa também uma parte do discurso institucional. A dualidade, porém, se encontra na intencionalidade destes para com seus públicos. Porém, algo é observado quando se trata de pessoas curadoras negras e seu trabalho nas instituições. Em muitos casos, a curadoria é feita “sob encomenda”, em um contrato temporário para que aquela pessoa ou coletivo possa desenvolver um trabalho para a instituição. Tal qual aconteceu no Itaú Cultural com “Diálogos Ausentes”, no MASP com “Histórias Afro-atlânticas” e por diversas vezes em outros espaços culturais. Assim, a curadoria independente aparece – não só, mas também – como uma marca do trabalho de pessoas curadoras negras.

O estudo realizado por Luciara Ribeiro em colaboração com a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposições, que teve início em 2019 e está

disponibilizado na plataforma Projeto Afro, faz um mapeamento de profissionais negros e indígenas inseridos no mercado da arte, utilizando também métricas como gênero e região onde se encontram. Os resultados comprovam a discrepância existente entre o número de pessoas curadoras negras e indígenas e o de pessoas curadoras brancas. Um dos gráficos atesta, ainda, a forma com que estes profissionais são contratados: 80% das pessoas entrevistadas afirmavam trabalhar como curadoras independentes.

A pesquisa, publicada um ano depois, dava um panorama do mercado de trabalho para a população negra e indígena nas artes visuais e denunciava por meio dos números o racismo institucional tão difundido pelo campo. Embora se encontrem poucos estudos e bibliografia sobre o tema das curadorias independentes nas artes visuais, a discussão é necessária justamente para propor uma mudança de padrão. Os dados levantados por Luciara ratificam a naturalização das ações de domínio que as instituições impõem a profissionais não enquadrados em seus moldes. A curadora lembra, ainda, que a respeito das políticas de “diversidade” de instituições culturais

cabe mencionar a recorrência da centralização desses projetos em discursos que coloca os profissionais negros e indígenas sempre embaixo do guarda-chuva das chamadas “minorias”, vendo-os como representantes de uma pauta coletiva e que deveria ser vista como de responsabilidade de todos. Projetar em uma pessoa a responsabilidade de que ela fale sempre sobre a sua condição racial, ou que faça curadorias que tenham este como ponto central, além de desrespeitoso, é essencialista, pois persiste em definir quais devem ser os papéis das pessoas negras e indígenas, negando suas subjetividades, individualidades e desejos (RIBEIRO, 2020).

Decorre, portanto, um entendimento sobre a forma como se constitui esse contrato que envolve fatores como salário/cachê da pessoa contratada, posse do argumento e propriedade intelectual da pesquisa, destino/recepção do trabalho... O que representa uma pessoa curadora negra não-institucionalizada? Se é a instituição quem tem o domínio, o que então está em disputa?

OBRA 7. Sidney Amaral. "O estrangeiro", 2011.



Acrílica sobre tela. 212x140cm

Discutir o racismo nas instituições culturais é uma tarefa necessária para entender de que forma os efeitos provocados pelos grupos que ocupam posições de poder nestes espaços recaem sobre aqueles que estão sob seus domínios. No caso das instituições culturais, as relações de poder podem interferir sobre o discurso apresentado sobre uma obra, um artista ou uma exposição e, quando se tratam de questões raciais, de gênero ou classe, este discurso pode vir preenchido com preconceitos, problemas de representação de identidade e subvalorização cultural.

Sidney Amaral¹¹ foi um artista visual que abordava, dentre outros assuntos, esses aspectos que atravessam a vida e a produção intelectual negra no contexto artístico, denunciando de forma crítica e irônica as relações de conflito causadas pelo racismo.

Na pintura “O Estrangeiro”, o artista se coloca dentro do que seria um barco que aponta para uma estrutura física de grandes proporções, moderna, branca e imponente, que simbolizam em certa medida características fortes que podem definir algo ou alguém que detém o poder. O transporte utilizado pelo artista, composto por objetos do cotidiano, contrastam com a rigidez do edifício à frente e o que os separa é um oceano negro. A estrutura representada é uma referência direta ao Pavilhão Ciccillo Matarazzo, obra modernista que abriga o maior evento de artes visuais do país, a Bienal de São Paulo.

Representando-se como estrangeiro, como alguém que viaja em busca de um novo território, Sidney faz um convite à reflexão sobre o lugar da pessoa negra neste espaço que, com certa frequência, pouco foi apresentado aos públicos. Quando foi, se deu pelas poucas aparições de artistas negros ou pela representação do negro pelo olhar do outro.

Que tipo de fronteiras uma pessoa “estrangeira” encontra nas artes?

¹¹ Sidney Amaral (São Paulo, São Paulo, 1973 - São Paulo, São Paulo, 2017). Artista, pesquisador e professor. Atuou como professor da rede pública de Mairiporã, em São Paulo, viu também nessa experiência possibilidades de leituras sensíveis sobre o cotidiano, pessoas negras e questões sociais. Esses temas são apresentados em diferentes formatos, como pintura, desenho e escultura, e suas obras dialogam com a história do Brasil e a imagem do negro. A autorrepresentação é um elemento recorrente em sua produção.

2.2 Negociar para ocupar

territorializar

1 t.d. *ampliar (uma área), englobando novo território*

2 t.d. *transformar em território*

2.1 t.d. *demarcar (território)*

3 t.d. *adscrever (algo) a um território ou afim*

4 bit. *(prep.: entre); fig. separar, dividir, delimitar ou distribuir por territórios, áreas, assuntos específicos*

A obra anteriormente apresentada de Sidney Amaral, “O estrangeiro”, nos ajuda a discutir este outro verbete trazido aqui, territorializar. A partir dele, alguns pontos podem ser levantados para compreender os trânsitos entre as ideias de negociação e território.

Inicialmente, é possível perceber que a palavra encontra mais sentido quando associada a questões geográficas, como área e demarcação. Em certa medida, a obra de Sidney Amaral pode nos levar ao primeiro significado, de *ampliar, englobar novo território* no momento em que ele avança em direção ao pavilhão. No entanto, podemos expandir essa ideia – e a obra nos dá caminhos para isso – ao nos aprofundarmos nos outros sentidos que a palavra pode ter.

Para refletir sobre esse binômio negociar–territorializar, é importante olharmos para outras leituras que o termo apresenta. Para isso, tomo emprestado, os conceitos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização (DELEUZE e GUATTARI, 1972, 1980), sobre os quais os autores explicam de forma extensa como estes termos estabelecem limites, fronteiras e normas nas formas sociais, culturais e políticas.

Os autores teorizam que a territorialização implica na organização e estabilização de elementos que anteriormente estavam em um estado de fluxo ou indeterminação. A desterritorialização refere-se à quebra ou desestabilização das estruturas fixas e tradicionais que caracterizam as formas estabelecidas de poder, controle e subjetividade e constitui um movimento que desloca as fronteiras e desafia as normas pré-existentes. Já a reterritorialização, por outro lado, é a resposta ou reação a esse processo de desterritorialização e ocorre quando as

instituições buscam restabelecer as fronteiras, limites e estruturas sociais que foram desafiadas ou desmanteladas pela desterritorialização.

Simplificadamente podemos afirmar que a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga” e a reterritorialização é o movimento de construção do território (DELEUZE e GUATTARI, 1997:224); no primeiro movimento, os agenciamentos se desterritorializam e no segundo eles se reterritorializam como novos agenciamentos maquínicos de corpos e coletivos de enunciação (BRUCE, HAESBAERT, 2002, p. 8).

Retomando outro significado e realocando-o no contexto da arte e curadoria, podemos pensar se a ideia de territorializar realmente significa *separar, dividir, delimitar ou distribuir por territórios*. Se sim, quem o faz? Como o faz?

A ideia de território assume uma nova forma aqui – e que entendo estar mais em diálogo com o cenário curatorial e artístico onde atuo, entendendo as relações que se estabelecem nestes jogos hierárquicos e de poder institucional – quando é incorporada a ela o sentido de patrimonialização (SODRÉ, 1988). Muniz Sodré conta sobre como a ideia de território, imposta pela colonização e por toda violência que os europeus causaram ao Brasil, se manifestou e constituiu o país de forma a desterritorializá-lo, na intenção de “acabar com as territorialidades culturais, com o enraizamento, com as relações físicas e sagradas entre o indivíduo e seu espaço circundante” (SODRÉ, 1988, p. 26-27). Ele marca, porém, uma outra forma de entender o território ao colocar ao centro do debate as populações negras e indígenas que passaram substancialmente por este processo de desterritorialização feito pelos colonizadores, que subtraíram delas as suas culturas. Desta vez, o autor define que o território é patrimônio ao analisar o desenvolvimento dos terreiros:

A palavra patrimônio encontra aqui um lugar próprio. Ela tem em sua etimologia o significado herança: é um bem ou conjunto de bens que se recebe do pai (pater, patri). Mas é também uma metáfora para o legado de uma memória coletiva, de algo culturalmente comum a um grupo. O termo tem sido utilizado, entretanto, como categoria sociológica, que incorpora um conjunto de particularidades atuantes na aquisição e na transmissão da riqueza e do poder. A noção de patrimônio abrange, assim, tanto bens físicos (uma loja, uma fazenda, dinheiro etc.) quanto a competência técnica ou o lugar social que conquistam determinadas famílias ou grupos. Não se pode compreender a lógica patrimonialista por critérios puramente econômicos, uma vez que aí se entrecruzam determinantes étnicos, políticos, simbólicos (SODRÉ, 1988, p. 50).

A ideia de pensar este movimento de territorializar (ou reterritorializar) o lugar da pessoa negra nos campos das artes, seja na curadoria, na produção artística ou em outras funções institucionais, pode nos dar indícios de caminhos a serem

percorridos para que estes espaços possam ser utilizados de forma justa. O que vemos hoje na área, e certamente fora dela, é a manutenção de um modelo instituído desde a invasão, e Muniz Sodré nos mostra isso: “para o negro no Brasil, com suas organizações sociais desfeitas pelo sistema escravagista, reconstituir as linhagens era um ato político de repatrimonialização” (SODRÉ, 1988, p.70).

Dentre estes conceitos construídos sobre a ideia de território, Muniz Sodré nos traz uma definição que se aproxima da concepção de museu de território¹², que considera a comunidade do entorno, suas manifestações culturais e históricas, pautadas em memória e patrimônio. Esta tipologia de museu é uma das que define atualmente o MUHCAB e contribui para que percebamos a sua dimensão social.

Além disso, é perceptível que, aos poucos e ao longo do tempo, a repatrimonialização citada pelo autor vai acontecendo nas artes visuais à medida em que as reivindicações ao direito à memória coletiva e à cultura se tornam mais frequentes nestes espaços reguladores. No contexto de Diálogos Ausentes, Rosana Paulino havia dito que sua obra “Parede da Memória”, criada em 1994 e considerada por ela sua obra de entrada no circuito de artes visuais no Brasil, levou 21 anos para ser incorporada ao acervo de uma instituição, no caso a Pinacoteca de São Paulo. A artista, uma das mais importantes do país, expõe, em certa medida, um processo bem lento de territorialização de sua obra em um acervo. Ao mesmo tempo, cabe o exercício de pensar sobre como os outros termos derivados de território são aplicados neste caso, ou seja, algo neste processo foi desterritorializado, reterritorializado? O que e por quem?

Por outro lado, há artistas que iniciaram sua carreira há menos tempo e já estão consagrados no campo com diversas obras adquiridas por museus e galerias, nacionais e internacionais, como aconteceu com Maxwell Alexandre, que iniciou sua carreira em 2017 e teve sua primeira exposição individual um ano depois. O que justifica a diferença de tempo no reconhecimento do trabalho de Rosana e Maxwell e na incorporação de suas obras às instituições? Que agenciamentos têm acontecido para que a ocupação destes artistas e suas produções nas instituições se dê em um tempo mais curto?

¹² Um museu de território é uma tipologia de museu que não considera apenas os limites físicos da instituição, mas principalmente o território e as comunidades de seu entorno, que colaboram em sua narrativa e coleção. Ele pesquisa, interpreta e valoriza o patrimônio cultural, natural, histórico e social de uma determinada área, promovendo uma interação direta com o ambiente e a comunidade local.

OBRA 8. Maxwell Alexandre. "Sem Título", da série Novo Poder / Pardo é Papel, 2019.



Látex, graxa, betume, corante, acrílica, grafite, carvão e bastão oleoso sobre papel pardo.
400x960cm

Maxwell Alexandre¹³ possui uma série chamada “Novo Poder” em que critica o sistema da arte e questiona a presença de pessoas negras nas instituições culturais, tanto em representação em obras de arte quanto em posições de trabalho. Em suas pinturas, ele insere pessoas negras em cenários que remetem a galerias em atos que simbolizam a contemplação das obras expostas.

A série, que possui mais de 100 trabalhos e expõe a estrutura sobre a qual repousa a arte contemporânea, deixa nítido o perfil social que frequenta estes espaços e propõe de forma sistemática uma retomada na ocupação destes espaços. Em “Novo Poder”, o artista faz um movimento de desterritorialização da instituição e busca reconfigurá-la para um novo cenário. Ele diz que “chamar a atenção da comunidade preta para esse campo é uma estratégia profética de ascensão e tomada de poder” (ALEXANDRE, 2020, p. 34-35).

Maxwell debate negociação e território em seus trabalhos e um dos resultados de seu objeto de estudo é a criação do primeiro Pavilhão Maxwell Alexandre, instalado em 2023 em um galpão no bairro de São Cristóvão, na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, afastado geograficamente da maior parte dos museus e galerias que compõem o centro da arte carioca. O segundo pavilhão, criado meses depois, foi instalado na Rocinha. Ambos os espaços buscam romper com a centralidade do poder que as artes visuais exercem sobre seus agentes reposicionando seus corpos em territórios onde se reconheçam e incentivando a ocupação daqueles onde se supõe que não deveriam estar.

Ao longo do tempo, Rosana Paulino, Ayrson Heráclito, Eustáquio Neves, Arjan Martins e outros artistas sedimentaram o caminho para os mais novos. O tempo mais curto para suas ascensões e as demandas por respostas aceleram as buscas pela repatrimonialização. Os corpos negros nestes territórios performam.

Mas o que performam?

Quando fui apresentado ao conceito de performance no mestrado, durante a disciplina “Performatividade: filiações, cenários, disseminações e tramas dos corpos

¹³ Maxwell Alexandre (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1990). Artista, graduado em Design pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, vive e trabalha na favela da Rocinha, local onde nasceu. Apresenta em suas obras o protagonismo negro e tensiona a presença negra e o estatuto institucional da arte contemporânea.

nos limiares”, ministrado pela professora Luciana Lyra, fui pedido para que escrevesse sobre as primeiras palavras que me vinham à cabeça a partir do termo e lembrei-me aqui de ter anotado: *corpo, desempenho (corpo-máquina), estilo artístico, corpo como suporte, atravessar as formas (transversalização), forma de expor, intervenção, conhecimento, relação corpo-espço, ação*. De maneira geral, minhas referências sobre performance estavam ligadas a manifestações artísticas, a teatro e uso do corpo, somente. No entanto, felizmente, ao longo da disciplina, fui entendendo que performance não se restringia a determinados contextos e que sua abrangência se estendia a muitos outros lugares.

E, desses lugares, me encontrei pensando sobre as maneiras possíveis de compreender e identificar os trânsitos da performance e da performatividade nas linguagens artísticas, curatoriais e educativas (e possivelmente em uma encruzilhada dessas três linguagens) nas instituições museológicas e culturais. Essa discussão, que também entrecruza negociação e território, ajuda, por meio da performance, a entender melhor corpo e identidade nas curadorias e nas relações estabelecidas com os públicos.

Ervin Goffman, ao definir a performance como “toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes” (GOFFMAN apud SCHECHNER, 2006) nos explica como esta ação, que pode ser encenada em outras ocasiões, pode resultar em uma relação social. Richard Schechner (2006) complementa ao explicar o “comportamento restaurado” como a repetição de ações as quais as pessoas realizam e que estão presentes em nosso cotidiano.

Os papéis sociais apontados por Goffman podem ser observados nas ações realizadas por curadores, educadores, demais funcionários e públicos dos museus. A partir deste tema e entendendo a atuação performativa que, neste caso, pessoas curadoras negras exercem nestes espaços de poder, reflito sobre a forma com que atos performativos que acontecem dentro do espaço expositivo e/ou da instituição a partir da escolha dos discursos e considerando elementos como a postura corporal, o tom de voz, a fala e outros modos de comunicação impactam no resultado final do trabalho.

John Dawsey complementa esta reflexão ao explicar os fenômenos liminares e liminoides, conceituados por Victor Turner, a partir de sistemas simbólicos de culturas. Enquanto o primeiro diz respeito a um processo social total e comum a

todos, o segundo se apresenta como aquele que produz situações que rompem as regras (onde se encontram as performances):

Fenômenos liminares tendem a apresentar características semelhantes às que se encontram nas discussões de Durkheim sobre “representações coletivas”. Trata-se da produção de símbolos que evocam significados intelectuais e emotivos comuns a todos os membros do grupo. [...] Fenômenos liminoides tendem a apresentar características mais idiossincráticas, associando-se a indivíduos e grupos específicos que frequentemente competem num mercado do lazer, ou de bens simbólicos. Nesse caso, as dimensões “pessoais e psicológicas” dos símbolos têm preponderância sobre as dimensões “objetivas e sociais” (TURNER apud DAWSEY, 2005, p. 168).

Aos poucos, vamos observando as transformações que ocorrem dentro dos museus no âmbito de suas ações educativas e comunicacionais motivadas pela diversidade de públicos que passam a frequentar estes espaços. Embora muitas instituições ainda se pautem em modelos mais rígidos de interação com suas audiências, os vínculos estabelecidos entre públicos e acervos têm demandado dos profissionais uma abertura a novas linguagens.

Judith Butler (2011), ao tratar da performatividade a partir dos estudos de gênero, corpo e linguagem, nos fala sobre a construção do gênero como resultado de uma série estilizada de atos repetitivos ao longo da vida que vão definir a identidade de uma pessoa. A repetição destes atos, que são performativos, é observada nos gestos, na fala, nos discursos e no corpo e acaba, portanto, definindo uma identidade que é imposta. Sugerindo uma mudança neste paradigma, a autora diz que “no seu verdadeiro caráter performativo reside a possibilidade de contestar o estatuto estabelecido da identidade de gênero.”

Expandindo esse ponto, a reflexão sobre os atos performativos e a repetição destas ações pode ser levada também para o campo da curadoria e da educação museal quando se coloca em questão a ideia do corpo presente no museu. O corpo-visitante, no museu, encontra sua liberdade no espaço quando lhe é permitido expressar suas histórias, memórias e epistemologias. Ao curador, convém performar seus modos de contar histórias, costurar ideias. Ao educador, convém performar com seu interlocutor as possibilidades de interação e construção coletiva de conhecimento, reconhecendo e valorizando sua materialidade. É sentir, por exemplo, que poderão haver situações em que este *corpo-suporte* de atos poderá

desencadear no outro diferentes sensações: gatilhos, afetos positivos e negativos, medo, acolhimento, surpresa, curiosidade...

No entanto, há de se considerar a relação do corpo em um aspecto mais crítico. Os adjetivos à palavra *corpo* são complementados por Leda Maria Martins ao colocá-lo sobre o prisma racial:

A experimentação com linguagens transdisciplinares e transversais revela atitudes e mudanças de protocolos e de valores estéticos e éticos. Nessas poéticas, a corporeidade negra como subsídio teórico, conceitual e performático, como episteme, fecunda as cenas, expandindo os escopos do corpo como lugar e ambiente de produção e inscrição de conhecimento, de memória, de afetos e de ações. Um corpo pensamento (MARTINS, 2021, p. 162).

É importante compreender que as diferentes linguagens utilizadas para relacionar-se com o outro podem e devem ser utilizadas pelos museus para que os públicos possam sentir-se pertencentes aos espaços. Embora vejamos que isso nem sempre acontece nas instituições, pessoas curadoras e educadoras – em sua maioria negras – se comprometem com essa diferença e se propõem a inseri-las em suas práticas profissionais, demonstrando essa materialização de possibilidades. Tanto na curadoria quanto na educação, em seus modos de diálogo com o público, obra ou exposição são elementos para que os corpos que estão nestes espaços formem, performem e *trans-formem* com o outro.

Leda Maria Martins utiliza-se de outras formas de denotar o corpo negro, atribuindo mais possibilidades de ser: “corpo-tela”, “corpo-imagem”, “corpo pólis”, “corpo das temporalidades e espacialidades”, o “corpo gentrificado”, “corpo testemunha e de registros”, “corpo político”. A autora demonstra essas formas do corpo no contexto das artes da cena, mas de certa forma, a performance que atravessa o corpo da pessoa curadora encontra bases similares. Ela diz que este corpo assume novos repertórios, é “um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem tréguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã”. (MARTINS, 2021)

O exemplo de Maxwell Alexandre e sua incursão desterritorializante na instituição nos ajuda a observar outros exemplos em que a mudança de paradigma e abertura para novas linguagens e epistemologias resultam em experiências novas para os públicos. O carioca Museu de Arte do Rio (MAR), criado em 2013, passa a incorporar outros formatos de curadoria, expografia e pesquisa com a chegada do

curador e professor Marcelo Campos, como curador-chefe da instituição, e sua equipe. A mudança impactou positivamente no retorno dos públicos, que hoje é mais diversificado e que visita o museu de forma orgânica.

Aqui vale uma aproximação conceitual entre território, corpo e performance, entre Muniz Sodré e Leda Maria Martins, para que analisemos como a curadoria feita por pessoas negras está intrinsecamente ligada às relações que se estabelecem no campo institucional, porque é com (ou contra) ela que são negociados e propostos jogos epistêmicos. Nestes espaços, quando o profissional já está institucionalizado, como no Museu de Arte do Rio (o que ainda é pouco frequente), ou quando ele é contratado para um projeto específico, as performances acontecem nas negociações. O que a curadoria encena como performatividade é uma estratégia de tensionamento.

Assim, uma pessoa curadora negra performa seu próprio corpo no ambiente com pessoas brancas – o que inclui o tom de voz, o gênero e a roupa com que se apresenta, por exemplo; performa as linguagens – a escolha por artistas e obras que se desvinculam dos suportes tradicionais e/ou que incorporam outros modos de produzir arte, a partir de referenciais próprios; performa a intelectualidade – decide por epistemologias próprias, admite rasuras, dobras aos cânones.

Exposições curadas por pessoas negras, como “Histórias Afro-atlânticas”, curada por Ayrson Heráclito e Hélio Menezes, em 2018 no MASP, “O Rio do samba: resistência e reinvenção”, em 2018, “Crônicas Cariocas”, em 2021, estas duas curadas por Marcelo Campos no MAR, e “Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros”, curada por Hélio Menezes e Raquel Barreto, no Instituto Moreira Salles, em 2021, são alguns exemplos de curadorias e formatos expositivos cuja pesquisa e entrega estão preocupadas e atentas às demandas dos públicos, às pautas políticas de movimentos sociais que debatem raça, gênero e classe, e à valorização da cultura brasileira, em especial negra e indígena, em um movimento de “fazer junto”.

Há, porém, de se observar as estruturas que as constituem. No caso do MASP, a curadoria negra convidada dividiu espaço com a curadoria branca institucionalizada. O caso de “Histórias Afro-atlânticas” representa uma revisão da instituição que se inicia alguns anos antes da abertura desta exposição com uma série de exposições e seminários que debatem o acervo e questões como raça e

gênero. A equipe do museu, ao longo das atividades, convidava curadores externos para contribuir nas pesquisas e elaboração das exposições.

Nos casos do MAR, as curadorias negras e brancas estavam em ambos espaços, independente e institucional. Marcelo Campos, como curador institucionalizado, dividiu o espaço em “O Rio do Samba” com uma curadoria branca, e um curador negro convidado, Nei Lopes. Em Crônicas Cariocas, Marcelo, já como curador-chefe, compartilhou a curadoria institucional com Amanda Bonan e com pessoas convidadas, Conceição Evaristo e Luiz Antonio Simas.

Já no caso do IMS, apenas a curadoria negra, convidada, realizou a exposição. O convite surgiu para que Hélio Menezes e Raquel Barreto revisassem o acervo da instituição e propusessem uma leitura sobre a vida e obra da escritora Carolina Maria de Jesus. Em que medidas os tensionamentos refletem na produção, execução e entrega de uma exposição considerando esses cenários distintos? Como a instituição ou os lugares de poder ocupados podem interferir na formação (ou deformação) de territórios?

Comparativamente em termos de contrato, a experiência do MUHCAB se aproxima mais do formato entre o IMS e a curadoria. Do ponto de vista territorial e político sobre o que representa a instituição no local onde se insere, o MAR está em maior consonância com o MUHCAB, no entanto, há de se compreender neste caso as singularidades de cada lugar. Enquanto o MUHCAB é um museu municipal que recebe apoio, desde sua reabertura, da Unesco (o contexto será apresentado mais adiante, no próximo núcleo), o MAR foi criado por iniciativa da Prefeitura do Rio de Janeiro em parceria com a Fundação Roberto Marinho, possui gestão cultural privada e conta com mantenedores. Em termos de financiamento, o MAR possui mais recursos para a viabilização de suas ações.

Os dois museus, apesar de serem concebidos e administrados de formas distintas, se aproximam nos temas de suas ações para os públicos. O MUHCAB, especificamente, direciona suas atividades ao público negro e promove eventos voltados para a cultura afro-brasileira, como rodas de samba e jongo, capoeira, festivais sobre religiosidade, encontros gastronômicos, entre outros. Considerando sua história e o que ele representa aos grupos frequentadores, o MUHCAB performa, em certa medida, um quilombo. Tia Lúcia (Bahia, 1942 – Rio de Janeiro, 2018), artista e residente do território da Pequena África, onde o MAR e o MUHCAB estão inseridos e que possuem suas obras em seus acervos, é um exemplo de

territorialidade do local em relação aos públicos. Cabe, porém, refletir sobre a forma como ela e suas obras são comunicadas, sabendo que no meio do caminho há hierarquias e instâncias de poder.

Casos como esses, portanto, confrontam o modelo tradicional, ou as “ficções de poder”, como chamam Moura e Viana (2019), e o provoca a rever a própria prática, mesmo em meio a essas nuances de contratos, relações e negociações. Em todos os casos, há de se considerar a performance como estratégia. Novamente, observamos isso no campo das artes, mas Muniz Sodré nos mostra que o cenário é reflexo de algo anterior e Leda Maria Martins complementa ao reforçar que a performatividade do corpo é “local de inscrição do conhecimento”:

Os ocidentais já admitem hoje a territorialidade do corpo – e, para demonstrá-lo, a antropologia concebe a Proxêmica, com toda uma taxinomia espacial. Ao olhar africano, isto sempre foi evidente, especialmente entre os bantos do Sudoeste africano, para os quais “a conquista do espaço, do território, é antes de tudo uma tomada de posse da pessoa”. Por ocasião do primeiro ritual iniciático, ensina-se o jovem a tratar o corpo como um mundo em escala reduzida. Com o desenvolvimento do processo, é a casa que se constitui como macrocosmo do corpo. E assim vai-se ampliando o espaço físico-espiritual do indivíduo (SODRÉ, 1988, p. 62).

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas (MARTINS, p. 2003, 66-67).

São exposições sobre histórias e personagens que inspiraram e servem de referência para a formação identitária e cultural negra, e que também, em suas interseccionalidades, encontram lugar para discutir outras questões de relevância social. É importante ter em mente que as negociações não são simples, fáceis e nem sempre serão resolvidas. Estamos sempre em trânsito, mas o movimento de ir e vir pode provocar fricções sistêmicas. Moura e Viana (2019) dizem que

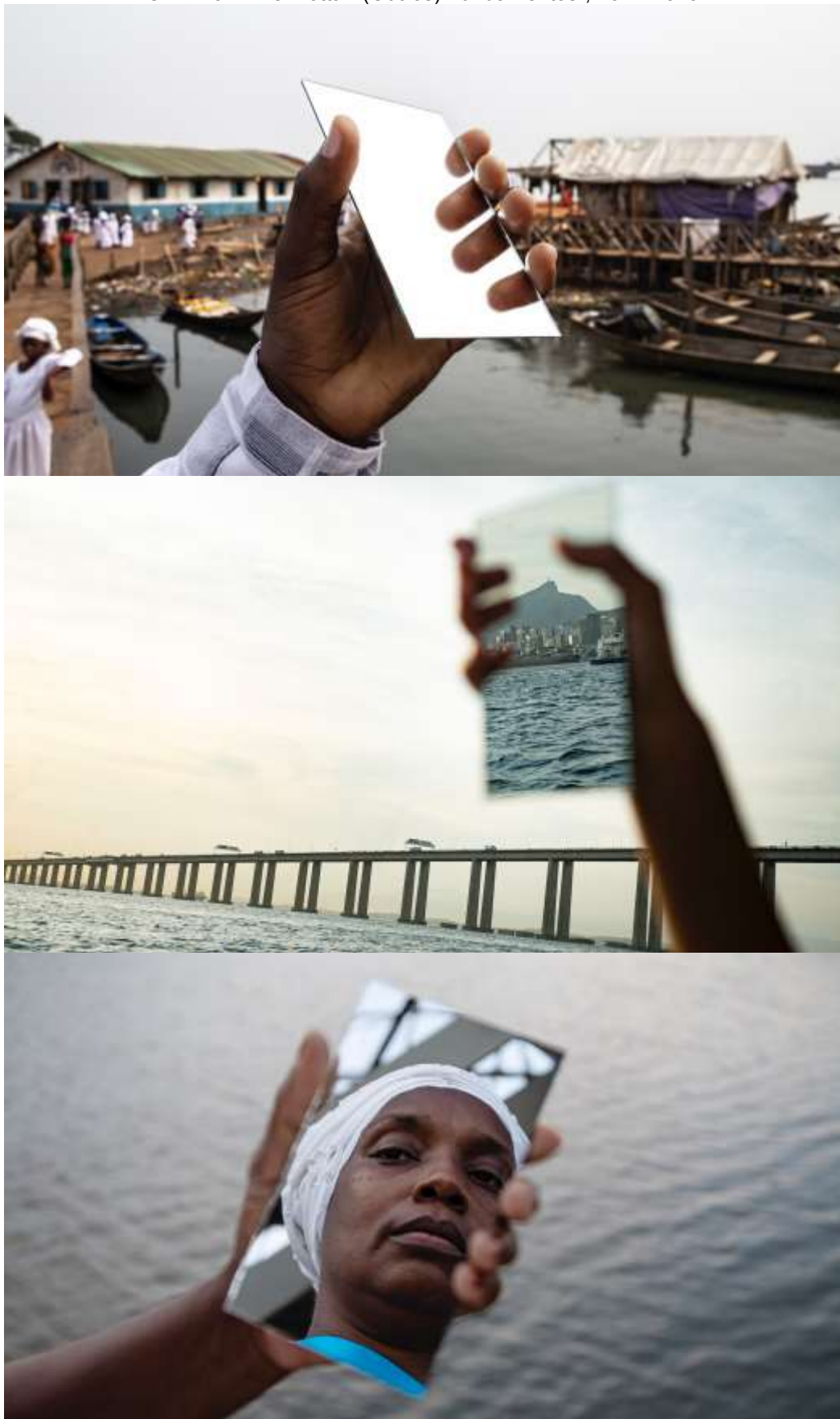
A produção de conhecimento não é apenas individual, mas uma articulação coletiva de interações sociais que desvelam uma série de perspectivas e

narrativas distintas. Este é um ponto crucial para a reflexão acerca do lugar multifacetado de uma autoria negra e os seus processos de escritas a partir de uma perspectiva anticolonial ou contracolonial em contraposição a uma narrativa hegemônica nas artes visuais. Inevitavelmente, torna-se necessário localizar práticas corporais que sinalizam relações com as materialidades e produzem performatividades de conhecimento que solicitam diferentes estratégias de leitura de processos criativos para a compreensão de um contexto de diferentes linguagens artísticas e repertórios presentes em cada autoria (MOURA e VIANA, 2019, p. 13).

Aqui, portanto, vemos que a performatividade é um elemento presente nas curadorias negras, uma vez que a interseccionalidade se dá como obrigatoriedade metodológica, ou seja, o corpo negro performa nesses espaços, considerando recortes e processos distintos e que envolvem suas inscrições e produções de conhecimento, de modo que objetivam questionar as estruturas sociais, museológicas e artísticas. Sendo as instituições culturais lugares de regulação, como então mudar sua perspectiva? Para que isso ocorra, é necessário o diálogo? É suficiente apenas dialogar?

No próximo núcleo, procuro mostrar de que formas essas discussões trazidas até aqui se materializaram na curadoria coletiva que realizei no Museu da História e da Cultura Afro-brasileira, em 2021, e a partir dessa experiência refletir sobre os possíveis próximos passos neste caminho sinuoso.

OBRA 9. Aline Motta. “(Outros) Fundamentos”, 2017-2019.



Vídeo, 15'48", Série de fotografias

A obra de Aline Motta¹⁴ é também mais um bom exemplo para refletir sobre as ideias de território e patrimônio, circunscritos pela memória e concebidos sob a forma de performance. O trabalho da artista nos conduz à observação de histórias negras e ancestrais ao exibir em fotografias e vídeo a busca pelas próprias raízes. Os registros feitos em Lagos, na Nigéria, em Cachoeira/BA e no Rio de Janeiro/RJ compõem uma travessia poética por águas e pontes que ligam os três lugares. Os espelhos utilizados representam um meio de comunicação que se estabelece entre as cidades.

Nesta discussão, a camada de memória atribuída ao trabalho de Aline Motta é uma oportunidade para que pensemos sobre o direito à memória que, no contexto da violência da colonização, afetou negativa e potencialmente a população negra, tendo não apenas este direito negado, mas também suas próprias memórias subtraídas. A artista negocia junto ao público e contra a história oficial uma história particular, individual, mas que é ao mesmo tempo capaz de inscrever-se na coletividade, criando sobre o espectador a ideia de pertencimento e reconhecimento.

A artista propõe fabulações sobre sua ancestralidade, performa gestos, corpos e encontros. Provoca as estruturas históricas e sociais. “(Outros) Fundamentos” é uma forma de mostrar os processos epistemológicos de Aline que formam sua prática e linguagem artística. É, em outras palavras, uma maneira de não se ater a uma narrativa hegemônica, mas priorizar outros saberes e utilizar referências em outros campos do conhecimento, como os saberes populares, a oralidade, a dança...

Quais (outras) estratégias de negociação podemos utilizar para territorializar?

¹⁴ Aline Motta (Niterói, Rio de Janeiro, 1974). Artista, elabora narrativas não lineares do tempo ao discutir a memória. Buscando reconfigurá-la, propõe trânsitos sobre a memória afro-atlântica utilizando técnicas e práticas artísticas distintas, como o audiovisual, a colagem e a instalação.

3 NÚCLEO 3 – MUHCAB DE ENCONTROS

OBRA 10. André Vargas. “Calunga Grande”, 2021.



Tinta PVA sobre tecido. 7 metros de comprimento. Foto: Silvana Marcelina

Kalunga¹⁵ nos traz muitos sentidos a partir das populações bantu-kongo. Pode significar a energia originária, a dimensão integral do ser, aquilo que é completo, água infinita dentro do espaço, oceano, mar, deus, o poder do todo-no-todo... Em algumas comunidades, a calunga pode ser atribuída como o local de passagem entre a vida e a morte, como um cemitério. Por analogia, considerando a travessia compulsória e violenta de pessoas entre África e Brasil, compreende-se também o mar como esta calunga, grande, e que André Vargas apresenta em sua obra por meio de um grande tecido que leva escrito o título de seu trabalho.

Nas palavras do artista, “Calunga grande é o mar no infinito horizonte que engole as almas. É o olhar de quem fica, ou ainda está por ser carregado à força, a observar quem já foi pego ser apagado por violência e distância. É o absoluto indecifrável que ginga as águas nas masmorras da memória”.

Produzido e apresentado neste caso em uma performance, o artista e Jéssica Hipólito esticam a faixa com a mensagem em lugares da região da Pequena África, que tratam da memória de africanos e brasileiros escravizados. Sua pesquisa remonta a memórias de sua família, mas é importante também para analisarmos seu trabalho em um contexto mais amplo. O artista, que utiliza a língua portuguesa como meio para a produção de seus trabalhos, frequentemente propõe novos sentidos à leitura e rupturas ao uso da norma culta da língua. Tendo como uma de suas referências o “pretuguês”¹⁶, de Lélia González, Vargas cria mensagens e diálogos diretos com o público evidenciando as variações linguísticas que caracterizam a cultura preta brasileira.

Do ponto de vista material, a obra nos convida a refletir também sobre o uso da palavra, escrita, mas também verbal, ao ser inscrita sobre uma grande faixa, objeto utilizado como meio direto de comunicação. Pensemos nas faixas de protesto, nos anúncios em comércios... a mensagem neste suporte deve ser nítida e objetiva. O artista chama atenção a uma linguagem por vezes silenciada e que neste momento está localizada sobre um lugar que antes estava soterrado. Em

¹⁵ (SANTOS, 2019, p. 181).

¹⁶ Lélia González explica o termo como uma marca da africanização no português. A imposição da língua do colonizador sobre a população negra escravizada nas Américas foi uma tentativa de apagamento das línguas maternas africanas. Algumas palavras desses idiomas não possuíam letras que existem na língua portuguesa e, por conta disso, uma marca linguística passou a ser incorporada às palavras em português, o que em um primeiro momento demonstra um erro – o uso dito “incorreto” de algumas palavras – denota na verdade um preconceito linguístico, como o que acontece, por exemplo, na substituição das letras “l” e “r”, como em “pobrema”. Ao contrário do que representaria o erro, a troca mostra uma marca da influência cultural africana na linguagem brasileira.

sentido amplo, a língua representa a comunicação, a forma de pensar e falar, os modos de se produzir conhecimento e se organizar.

Na imagem, André estica a faixa em frente ao Cais do Valongo e nos provoca a pensar sobre essa longa travessia pelo mar: os que ficaram, os que conseguiram chegar e os que tiveram de reiniciar suas vidas. A linguagem atravessou o oceano.

Que histórias atravessaram esse mar?

A escrita desta parte apresenta um estudo e uma narrativa sobre os processos de elaboração da exposição de longa duração do Museu da História e da Cultura Afro-brasileira, o MUHCAB, realizada em 2021. Para explicar o resultado final do projeto, que passou por intensos momentos de negociação entre as equipes envolvidas, é necessário primeiro explicar o contexto pelo qual chegamos ao edital que previa a criação e produção da exposição.

O MUHCAB, entendido como um museu de território, foi criado em 2017, por meio do decreto 43.128, de 12 de maio de 2017, como parte integrante do Plano de Ação da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, com ações desenvolvidas sob o lema “Cultura+Diversidade”. Inicialmente com o nome Museu da Escravidão e Liberdade (MEL) – o nome foi mudado para MUHCAB em 2018 –, a criação da instituição surgiu com o propósito de estar intimamente ligada à participação comunitária,

sendo um museu cujas narrativas são desenvolvidas debaixo para cima, numa abordagem contra hegemônica que problematiza historiografias oficiais que secularmente silenciaram memórias, buscando a construção da História daqueles que nunca tiveram direito à História (Plano Museológico, Município do Rio de Janeiro, 2022, p. 5).

A criação do MUHCAB aconteceu em meio ao desenvolvimento de outros projetos culturais gerenciados pela prefeitura do Rio de Janeiro no mesmo período em que o Cais do Valongo era reconhecido como Patrimônio Mundial da UNESCO. O título atribuído ao sítio arqueológico nos faz retornar inicialmente a 2011 quando, durante as obras urbanísticas de “revitalização” da região portuária da cidade, diversos sítios e objetos arqueológicos foram revelados, dentre eles as pedras do cais e sua estrutura como um todo.

Em 2017, com o Cais do Valongo já visível à luz, tensões políticas que giravam em torno da instalação de instituições culturais e pontos de memória surgiram em seu entorno. O MUHCAB (antigo MEL), que ocuparia o edifício Docas Pedro II, teve sua sede instalada no prédio que abrigava o Centro Cultural José Bonifácio (CCJB), na Gamboa.

No contexto das políticas de preservação e memória do patrimônio histórico e arqueológico de diversos pontos da região portuária da cidade do Rio de Janeiro, espaço que compreende parte da chamada Pequena África, um conjunto de ações foram criadas e direcionadas para o território, que tem como marco inicial o Cais do Valongo, porto que mais recebeu pessoas escravizadas. Na busca pela afirmação da importância histórica, social e cultural do Cais do Valongo, alguns projetos foram executados a fim de debater as questões ligadas ao processo de escravidão pelo qual pessoas negras foram submetidas, dentre eles o MUHCAB.

No início de 2017, foram anexados ao dossiê de candidatura do Cais do Valongo a Patrimônio Mundial da UNESCO compromissos de criação de um Centro de Interpretação para o Cais do Valongo e de um Museu-Memorial. No final daquele ano, a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, e a UNESCO firmaram o Acordo de Cooperação Internacional que previa o desenvolvimento do MUHCAB e a gestão compartilhada do Cais do Valongo para a elaboração de projetos, estudos e pesquisas.

Como dito anteriormente, o MUHCAB foi criado pensando em sua relação e diálogo com a comunidade e seu entorno, visando uma construção e uma restituição de memória e história de modo participativo. Inserido neste contexto político em que foi criado, o MUHCAB foi construído baseado na discussão da história e do legado da escravidão, e também tinha como objetivo promover diálogos com as comunidades do entorno, lideranças dos movimentos negros e o público em geral, tendo o Cais do Valongo como marco zero.

Embora não tenha apresentado formalmente exposições, as ações realizadas pelo Museu desde sua criação foram desenvolvidas por parceiros e atenderam, até 2020, mais de 40.000 pessoas em aproximadamente 100 projetos¹⁷. O dado mostra, por outro lado, que a falta de exposições estruturadas em um modelo já conhecido não impediu que a instituição pudesse atender à comunidade. Como antes

¹⁷ Dados informados pelo Plano Museológico do MUHCAB.

mentionado, a exposição se caracteriza como o principal meio de comunicação de um museu, no entanto o dado apresentado mostra o contrário no caso do MUHCAB. Enquanto na maioria dos museus o diálogo com os públicos se dá por meio de relações estabelecidas com seus objetos e acervos, o MUHCAB relacionava-se com seu público por meio de projetos com parceiros com atividades focadas em capacitação, educação e pesquisa.

No entanto, como parte deste acordo institucional, havia a intenção de se desenvolver uma exposição de longa duração no MUHCAB, que só começou a ganhar forma em 2020. Após ter ficado fechado devido a problemas institucionais e à pandemia da COVID-19, a Prefeitura do Rio de Janeiro e a UNESCO, por meio de uma seleção pública e engajadas em políticas de memória, patrimônio e diversidade cultural, realizaram um projeto visando à reabertura do MUHCAB. Dentre outras ações previstas, estava a criação desta exposição que pudesse contemplar os valores do Museu e atender a seus públicos primários.

Para isso, foram elaborados uma curadoria científica e um projeto de conteúdo para o MUHCAB e o Centro de Interpretação do Valongo que trouxeram, em seu escopo, uma vasta pesquisa sobre o Sítio Arqueológico Cais do Valongo e ainda sugestões de eixos temáticos que poderiam ser desenvolvidos na criação de uma exposição de longa duração. Nesta curadoria científica, foram desenvolvidas as bases conceituais do MUHCAB e, dentre elas, havia uma proposta para a elaboração de uma exposição na instituição. Para a execução da ideia, o documento solicitava uma proposta criativa e metodológica a partir dos princípios conceituais e norteadores definidos pela UNESCO. A partir das referências disponibilizadas, a proposta curatorial escolhida foi encarregada de materializar essa história.

Neste projeto expográfico, foi escolhida uma proposta curatorial que se dedicou a contar uma história sobre a escravidão a partir da chegada de africanos ao Cais do Valongo, mas que, ao mesmo tempo, não se resumia apenas à dor e à violência gerada pela escravização, mas apresentando africanos e brasileiros como agentes de suas próprias histórias e capazes de afirmarem suas identidades, ancestralidades e culturas. A perspectiva da curadoria buscava, dentre outras questões, dar protagonismo às histórias negras e se afastar da visão colonial tradicionalmente apresentada. Foi criada, portanto, a exposição *Protagonismos: memória.orgulho.identidade*.

3.1 A experiência curatorial no MUHCAB

O termo de referência exigia uma abordagem teórica e proposta criativa que estivesse em consonância com a curadoria científica do projeto, documento elaborado anteriormente pela historiadora e professora Martha Abreu com princípios norteadores que serviriam de orientação para o desenvolvimento da expografia e narrativa, além de outros referenciais, como o Plano Museológico, missão, visão e plano territorial do Museu. A partir dos documentos, mas sobretudo da pesquisa realizada pela curadoria científica, o projeto que seria escolhido deveria responder a questões geradoras e norteadoras. Elas serviam de orientação, mas o documento trazia um texto para cada pergunta a fim de subsidiar a elaboração da exposição:

Os 7 textos apresentados a seguir, finalizados e revisados para subsidiar a exposição em uma das sedes do MUHCAB, o Centro Cultural José Bonifácio, e orientar a construção do Museu de Território, pretendem proporcionar uma experiência de aprendizagem que emocione e mobilize; que permita um encontro com as matrizes africanas e presença negra na nossa sociedade em toda sua extensão e profundidade. Para tanto, articula uma produção historiográfica atualizada e de excelência científica às memórias construídas sobre os contextos, as trajetórias de personagens negros e africanos e os significados dessa longa história, assinalando a relevância desse passado na formação do Brasil. Os textos têm o objetivo de ampliar a compreensão sobre a importância histórica das relações Brasil e África, que foram marcadas pelo tráfico e pela escravidão, mas também pela luta e protagonismos negros. Buscam também iluminar as histórias individuais e coletivas dessas pessoas que construíram o Brasil com seu trabalho, suas tecnologias e conhecimentos e que criaram, com seu talento e capacidade de resistência, elementos fundadores da cultura e identidade brasileiras. (UNESCO, 2019, p.2):

1. *Origens africanas: Quem eram os africanos que desembarcaram no Cais do Valongo? De onde foram trazidos?*
2. *Rio de Janeiro: a cidade mais africana das Américas?*
3. *Qual o destino dos africanos? Que formas de luta e solidariedade encontraram?*
4. *Quebrando silêncios: Quem eram os cidadãos negros no Império do Brasil?*
5. *Quais as lutas pelo fim da escravidão e pela afirmação da cidadania negra no Brasil Republicano?*

6. *Passados sensíveis: Quando poderemos dizer que a abolição finalmente se completou no país? O futuro que queremos.*
7. *Quais as palavras-chave para a construção da história dos negros no Brasil?*

O processo curatorial de uma exposição envolve uma série de decisões, pesquisas e negociações para se chegar ao resultado final. No caso deste projeto, o edital demandava uma proposta que considerasse a inclusão de um quantitativo específico de obras e que apresentasse a exposição em três salas do prédio. Porém, no percurso, algumas mudanças aconteceram e o projeto foi readaptado às realidades possíveis. Ao longo desta escrita, vou apresentando os pontos que pensamos para a exposição, o que foi possível e o que não foi a partir dos desdobramentos do próprio projeto.

Inicialmente, a proposta criativa foi elaborada por quatro pessoas: Carla Barroso, Érika Monteiro, Stephanie Santana e eu, mas ainda nas primeiras etapas do projeto, apenas as três últimas pessoas seguiram no trabalho. Os seguintes aspectos e propostas conceituais foram apresentados na defesa do projeto para a seleção e adaptado, posteriormente, quando do início do trabalho¹⁸:

- a. Soluções pensadas pela e para a comunidade negra;
- b. Inspiração em exposições realizadas em países africanos e no Brasil, em museus de território e ecomuseus;
- c. Destaque aos modos de fazer, processos criativos e formas de organização e relacionamento com a comunidade;
- d. Cinco módulos/salas os quais dão protagonismo ao negro;
- e. Planejamento curatorial que contempla as questões norteadoras sugeridas pela curadoria científica;
- f. Linha expográfica que revisita o passado, olha o presente e pensa o futuro - cíclica;
- g. Protagonismo como um dos conceitos principais da exposição; e
- h. Ideia de interconexão entre módulos: o conceito abordado em uma sala é o fio condutor para o próximo na sala seguinte.

Propusemos ainda que a exposição fosse:

¹⁸ As informações foram retiradas do projeto escrito em 2020 e dos documentos apresentados em reuniões para aprovação das equipes, em 2021. Esta primeira parte, por exemplo, já apresenta as primeiras adaptações ao projeto de 2020, como é o caso dos itens 'd' e 'h'.

- a. Acessível: garantia aos públicos, com ou sem deficiência ou mobilidade reduzida, o uso de todos os espaços de forma plena e autônoma, além do uso de recursos multisensoriais, como sons e cheiros, e legendas em tamanhos maiores para atender àqueles com baixa visão;
- b. Sustentável: uso de materiais econômicos e/ou recicláveis, priorizando aqueles que possuam um baixo impacto ambiental e social, como papelão, bambu, tecidos, fitas, pallets, madeira de reflorestamento, tubos de pvc, entre outros;
- c. Interativa: considerando as tecnologias disponíveis e as maneiras de se relacionar com as obras expostas, como uso de fones de ouvido e telas para acessar relatos, músicas;
- d. Sustentável: pautada na função educativa dos museus, que se relaciona e interage com as comunidades do entorno e grupos a que servem, propõe a reflexão crítica, a produção de conhecimento e a formação do cidadão;
- e. Segura: disporá de medidas que garantam a guarda do acervo e também a saúde do visitante, considerando a atual configuração social que se define a partir da Covid-19; e
- f. Descolonial: o ponto de vista dos protagonistas do Museu, a população afro-brasileira. Pensamos em uma expografia colaborativa com a própria comunidade do entorno. Uso de palavras e termos cujas raízes tenham origem africana, seja através de palavras em português ou em outro idioma como o iorubá ou bantu¹⁹.

E utilizamos como palavras/conceitos orientadores:

- a. Sankofa: símbolo da sabedoria de aprender com o passado para construir o futuro;
- b. Sensorialidade: capacidade do conteúdo da exposição contemplar aspectos sensoriais que afetem seu público e tornando acessível através de elementos e suportes que sensibilizam a experiência da visita;
- c. Diáspora: entendida como toda a experiência vivida dos descendentes de africanos, neste lado do atlântico, é a reelaboração e reconstrução dos seres e saberes, é estratégia de sobrevivência física, cultural e espiritual;

¹⁹ A ideia de abordar outros idiomas para além dos oficiais se fundamenta em Exu, orixá iorubá. A intenção de trazer outros referenciais se dava pela vontade de não repetir – ou pelo menos reduzir – os conhecimentos tradicionais e formais utilizados na elaboração de uma exposição.

- d. Ancestralidade: é a noção que carregamos conosco, nossos ancestrais, é vivida não só no corpo como na espiritualidade, é o elo que liga o presente ao passado e futuro, ela traz o sentido de circularidade;
- e. Memória: construção coletiva e transmissão de saberes e conhecimentos, como narração e elo de reconhecimento dos indivíduos e de seu grupo. Ela revela e movimenta as representações culturais;
- f. Identidade: na percepção de conhecimento e reconhecimento, modelando os sujeitos e suas ações, acompanhando o fluxo e o trânsito das situações que somos confrontados, neste caso, a violência da escravidão, seus dilemas e sua relação com o mundo;
- g. Transformação: é a capacidade de invenção apesar das adversidades. Com o sentimento de coletividade, a transformação acontece e é possível. Ou seja, a transformação só tem sentido se ela pode alcançar a todos;
- h. Resistência: como ação e estratégia de sobrevivência, podendo ser feita através de lutas, embates físicos, confrontos. Ou através das negociações;
- i. Reparação: como tema das ações positivas do Estado, abordagem da reparação como reflexão de apropriação de um continente para o crescimento de outro, no caso, o Brasil;
- j. Pluralidade: é a noção da diversidade cultural que faz parte da cultura africana, a noção do outro como antagonista é um conceito eurocêntrico. A ideia de construção mútua, de composição respeitando outras concepções de mundo; e
- k. Cidadania: como instrumento e mecanismo para a vida e cotidiano, algo a ser vivido e experimentado que contempla o direito à cultura e a igualdade de direitos.

Estes conceitos foram definidos tomando por base os referenciais teóricos que subsidiaram nossas pesquisas, como o Plano Museológico do MUHCAB, os textos da curadoria científica e nossas pesquisas enquanto coletivo. Foram incluídos aos materiais que nos foram cedidos textos de Franz Fanon, Stuart Hall, Kabengele Munanga, Muniz Sodré e Wlamyra Albuquerque, por exemplo. As palavras, que se desdobraram em conceitos, surgiram da grande chave “protagonismo”. A partir dela, subdividimos os possíveis eixos que norteariam nosso trabalho.

A fim de confluir os conceitos propostos, as questões norteadoras e pesquisas da curadoria científica e os interesses institucionais, desenhamos os

primeiros traços para a exposição. Para tentar apresentar de forma mais didática o ir-e-vir desta curadoria, apresentarei as negociações por etapas, seguindo a ordem das salas da exposição.

Embora a proposta do edital compreendesse três salas, após reuniões de alinhamento, chegou-se ao consenso de que a exposição se expandiria por mais dois espaços, totalizando, portanto, cinco ambientes. As salas disponíveis para realizar a exposição formavam uma espécie de círculo dentro do prédio, o que nos deu caminho para pensar uma mostra que tivesse um caráter de circularidade. O conceito de *sankofa*, da filosofia Adinkra dos povos Akan, nos ensina sobre revisitar o passado, olhar o presente e pensar o futuro. Na perspectiva de entender e valorizar nossa ancestralidade para projetar um futuro para nossas próximas gerações, fazemos um movimento espiralar (MARTINS, 2003) ao aprender com os mais velhos para, com aquilo que conhecemos hoje, termos a possibilidade de criar novos amanhãs. Por meio deste pensamento, nossa curadoria optou por criar narrativas que constantemente fizessem esse movimento discursivo.

A exposição *Protagonismos: memória.orgulho.identidade* foi desenvolvida em um projeto que buscava representar a cultura afro-brasileira além da escravidão e das dores vividas pelos negros no Brasil. Inspirados nas potencialidades negras, o projeto curatorial tinha como um de seus objetivos romper o pensamento de entender o negro como ator secundário da própria história e recolocá-lo em sua posição de destaque, valorizando todos os aspectos sociais, culturais e políticos os quais lhe foram tirados. Ao mesmo tempo, o projeto pretendia combater o que Abdias Nascimento chamava de “oblição da lembrança” (NASCIMENTO, 1980).

Partindo, então, do princípio que o protagonismo negro era um importante fio condutor para o desenvolvimento da exposição, nós, da curadoria artística, nos propusemos a elaborar uma exposição que pudesse, na medida em que fosse possível, apresentar aos visitantes um recorte de nossa história que considerasse outros saberes, ancestrais e epistemológicos.

Para colaborar na história a ser contada, convidamos cinco artistas para comporem a exposição com seus trabalhos, tendo a possibilidade, ainda, de incorporá-los ao acervo do Museu. Hebert Amorim²⁰ (Artedef), Rona Neves²¹,

²⁰ Hebert Amorim (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993). Artista, nascido em Senador Camará, produz suas obras em pinturas e colagens digitais e tem como pesquisa a realidade urbana e periférica. Seus trabalhos têm inspiração em artistas visuais, na música e vivência de rua.

Senegambia²², Val Pires²³ (Xilopretura) e Yhuri Cruz²⁴, participaram do projeto trazendo excelentes contribuições à exposição, ao Museu e à comunidade. Tivemos, ainda, a colaboração de Mãe Celina de Xangô em uma parte da mostra.

A seguir, apresento brevemente suas ideias e os possíveis tensionamentos de se propor uma curadoria cujos conceitos são colocados constantemente em disputa nas negociações institucionais e incorporados (ou não) pelos públicos que frequentam o museu.

3.1.1 Entrada/Hall Heitor dos Prazeres

Quando nos deparamos com propostas dispostas a romper com as lógicas tradicionais museológicas, expositivas e conceituais dentro das institucionais, percebemos as possibilidades de rever criticamente as noções de identidade e cultura dos povos e revelar para os públicos que frequentam os museus as potencialidades nas diferentes leituras que fazemos do mundo. A quebra desses paradigmas impacta diretamente na experiência do visitante no museu e tem a capacidade de elaborar nele a ideia de pertencimento em um lugar de memória.

No caso da experiência no MUHCAB, as tensões e disputas pelo discurso curatorial permearam todo o processo criativo e referencial da equipe. A curadora Diane Lima aborda a ideia de prática curatorial em perspectiva ao afirmar que essa “traz como desafio combater a desvalorização, a negação e o ocultamento das contribuições de outros saberes e epistemologias (...) e tenta garantir a visibilidade, o direito à diferença e à liberdade de expressão (...) interseccionando questões contemporâneas urgentes” (LIMA, 2018). Buscando esta *perspectiva*, as

²¹ Rona Neves (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1968). Artista, nascido no Morro dos Pretos Forros, cria trabalhos em múltiplas linguagens, pintura, desenho, bordado, instalação, figurino, vídeo, entre outros. Sua pesquisa é inspirada em referências como a rua, o candomblé, o teatro e a memória e tem a liberdade como elemento principal em suas produções.

²² Senegambia (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Artista e designer, produz peças gráficas sobre cultura religiosa afro-brasileira e combate ao racismo.

²³ Val Pires (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1986). Artista gravadora, urbana e visual, é criadora do projeto Xilopretura. Por meio da técnica da xilogravura, discute a ancestralidade e a potência criativa de mulheres negras, com foco na beleza, força e valorização dos saberes culturais delas.

²⁴ Yhuri Cruz (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1981). Artista, escritor e dramaturgo, discute arquivos históricos, ficções e fabulações da diáspora negra no Brasil e no mundo por meio de proposições cênicas e artísticas.

negociações feitas acabaram culminando em respostas que podem ser notadas em alguns espaços da exposição.

Trago aqui o exemplo de uma narrativa negociada. Durante as conversas entre a equipe curatorial e os proponentes da exposição, foi exigido dar destaque a dois elementos arquitetônicos do prédio e inseri-los no circuito expositivo. Os elementos, uma estátua em bronze feita por um artista francês e uma serpe esculpida em madeira na escadaria do prédio, tiveram de ser adicionados à exposição uma vez que eles eram significativos para a história daquela edificação.

Inicialmente, a proposta foi refutada pela curadoria artística/museológica porque as peças não representavam o discurso que se pretendia passar ao público porque ambos tinham raízes coloniais. Apesar dos esforços em não destacá-los na exposição, a determinação de torná-los parte nos forçou a pensar estrategicamente e tornar estas obras objetos de reflexão e crítica.

Em certa medida, havia um alinhamento entre as partes no que diz respeito a um dos lemas da instituição: “A escrita da história do Brasil deve refletir a presença das narrativas de matriz africana e indígena em igual medida à europeia, levando em conta o conceito de Amefricanidade, de Lélia Gonzalez, (Plano Museológico do MUHCAB, 2021, p. 10). Devíamos, porém, elaborar esta solução de modo que mantivéssemos o protagonismo da história afro-brasileira.

Para a exposição, convidamos a artista e pesquisadora Val Pires, que assina seus trabalhos com o nome Xilopretura, para pensar uma obra que pudesse confrontar estes elementos. A xilogravura de dois metros de altura é intitulada “Oferenda à liberdade”, e sobre este trabalho, Val nos conta:

“Pensei em reverenciar mulheres que no século XIX exerciam um importante papel no processo de libertação de negros e negras escravizadas. A obra “Oferenda à Liberdade” homenageia essas mulheres. Conhecidas na história como Negras Forras e/ou Escravas de Ganho, elas conseguiam acumular bens e quantias em dinheiro conquistando a própria liberdade e, também, comprar a alforria de outras negras e negros escravizados. Tudo foi possível com o Conhecimento trazido de África, através de toda herança ancestral e aprendizado relacionado a negociação de mercadorias, compra e venda de produtos finos como seda, marfim e também quitutes. “Oferenda à Liberdade” narra essa história de mulheres poderosas que através da sua sabedoria ofertavam o que tinham de melhor para obterem a graça da liberdade do seu povo” (PIRES, 2021).

A observação da obra de Val nos revela os detalhes que ressaltam a figura feminina. Criada a partir da referência do corpo da própria artista, a xilogravura de dois metros de altura por um metro de largura mostra uma figura portando brincos,

pulseiras e colares, em ouro, que reforçam sua importância e imponência. O cesto é carregado por elementos simbólicos que fazem referência aos cultos religiosos afro-brasileiros e desta relação entre arte e religião, Abdias Nascimento nos diz que

todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela sua reflexão ou pelo exame intelectual que sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem seria o mesmo que tentar elaborá-la do vazio e do nada (NASCIMENTO, 1980, p. 83).

A escolha da artista por trazer esta representação ao trabalho vem da observação dos significados propostos pelas outras duas obras que compõem o embate. De um mesmo lado, a escultura “A negra”, do francês Mathurin Moreau, e a serpe imperial, símbolo da Coroa Portuguesa. Do outro, Xilopretura.

Tomo liberdade para dialogar com minha parceira de curadoria, Stephanie Santana, sobre as pesquisas feitas durante o processo e as informações utilizadas nas legendas estendidas de cada obra. Sobre a escultura, temos a seguinte passagem:

A escultura "A Negra", do francês Mathurin Moreau, foi construída no contexto das lutas abolicionistas no Brasil, mais especificamente na aprovação da Lei do Ventre Livre (1871). Esta lei e outras criam a oportunidade de se trabalhar a imagem de negros por meio da escultura nos moldes europeus. Nesses casos, o que podemos perceber nas esculturas criadas naquele período é o uso da alegorização de temas políticos, característico do romantismo social. Isso pode explicar porque a escultura de uma mulher negra carregando a luz foi escolhida para estar, justamente, no edifício da Escola de Santa Rita, posteriormente Escola José Bonifácio, situado na região negra da Pequena África. Esse tipo de escultura foi também usado como propaganda por parte do Estado imperial como resposta às pressões internacionais pela abolição.

Imagem 7 - (esquerda): Mathurin Moreau. "A negra". Sem data.



Escultura em bronze. Foto: Larissa Machado.

Imagem 8 - Serpe imperial. Sem informações de autoria e data.



Foto: Phelipe Rezende

Sobre a serpe imperial, temos:

A serpe imperial, uma mistura de dragão com serpente, representando a bravura, é símbolo de brasão. Foi introduzido no Brasil pela casa de Bragança (1640-1910) durante a colonização portuguesa e ficou popularmente conhecida como “a serpe dos Bragança”. No entanto, a serpe aparece no brasão de armas de Portugal desde a Dinastia Avis (1385-1580), segunda dinastia portuguesa, sendo anterior à ascensão dos Bragança ao trono. A serpe é, então, o símbolo da Coroa portuguesa, e não de uma casa real portuguesa em específico. Apesar disso, com a independência do Brasil (1822), Dom Pedro I alia a serpe ao conjunto simbólico criado para o novo Estado brasileiro. Com a instauração da república (1889), os símbolos imperiais deixam de ser preservados e, hoje, a serpe não é mais tão comum na arquitetura carioca, mas ainda é possível encontrar duas serpes idênticas a estas no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, na Gávea. Tais serpes pertenceram à Escola José de Alencar, hoje Colégio Estadual Amaro Cavalcanti, no Largo do Machado.

“Oferenda à liberdade” está posicionada frente à serpe e transversalmente à escultura e a colocação desta obra contemporânea em um espaço próximo às

outras sugere uma espécie de encruzilhada que atravessa tempos. São caminhos, referências e cosmovisões distintos sobre cultura e identidade que mostram na história como diferentes grupos enxergam a si e aos demais. A ideia de propor este cruzamento entre obras encontra referências nos fundamentos de Exu e também no que assinala Leda Maria Martins:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim (MARTINS, 2003, p. 69).

Dessa forma, a artista nos apresenta uma leitura afrorreferenciada a partir da análise crítica, estética e contextual das duas obras e nos oferece uma leitura carregada de ancestralidade e protagonismo, indo ao encontro da proposta curatorial de expor para os públicos a multiplicidade de saberes, fazeres e conhecimento negro. Abdias Nascimento aponta que “a arte dos povos negros (...) preenche uma necessidade de total relevância: a de criticamente historicizar as estruturas de dominação, violência e opressão, características da civilização ocidental-capitalista” (NASCIMENTO, 1978, p. 180).

Enquanto em “A negra”, vemos uma alegoria de cabeça baixa, em “Oferenda à liberdade” o corpo feminino, real, está erguido, altivo, ciente e orgulhoso de si e de sua história. A serpe, antes símbolo de bravura e proteção, está agora sob os pés da mulher, que a impede de alcançar seu balaio de oferendas. Esta primeira provocação que surge na exposição já nos permite entender a forma como a história se pretende ser contada ao longo dos espaços e refletir sobre as possíveis (visíveis) perspectivas no circuito.

A escolha por esta solução no projeto expográfico deu aos públicos a possibilidade de refletir sobre o que se conta da história afro-brasileira. A análise comparativa das obras, que considera as representações simbólicas de seus elementos, busca questionar a forma como as obras de arte são apresentadas de que forma elas conseguem atingir o espectador. Esta discussão pode chegar ainda à formação dos vínculos entre pessoa e museu, o que reforça e reafirma uma das premissas do MUHCAB, museu de território que é atento a seus públicos e suas memórias, e que cumpre seu compromisso com as comunidades as quais representa.

Imagem 9 - Hall de entrada do MUHCAB. Detalhe escada, estátua e obra.



Foto: Ana Branco / O Globo, 2021.

Imagem 10 - Xilopretura, “Oferenda à liberdade”, 2021.



Xilogravura. 200x110cm. Foto: Phelipe Rezende

3.1.2 Sala Nossas Origens/Sala Conceição Evaristo

Para criar a sala “Nossas origens”, decidimos utilizar poucos objetos e carregá-los de informações que poderiam aprofundar importantes questões sobre a história de africanos e afro-brasileiros e, consequentemente, de aspectos da nossa identidade ao mesmo tempo em que estes objetos tinham a capacidade de expandir a experiência sensorial dos visitantes. Além dos textos de apresentação e verbetes, a sala foi composta por um grande mapa (solicitado pelo projeto inicial), uma

instalação com tecidos afro-brasileiros, a obra “*pReSença*”, do artista rOnA, e um som ambiente.

O primeiro e grande elemento da sala foi o mapa instalado “Um retorno para os caminhos da diáspora”, que apresenta os territórios do Brasil e da África, não apenas interligados pelas rotas do tráfico de escravizados, mas que principalmente indicam as nações do continente e aquelas que são ancestrais da cultura afro-brasileira. Criado pelas historiadoras Gabriela da Fonseca e Stephanie Santana, esta última uma das curadoras da exposição, o mapa é fruto de uma pesquisa que combinou quatro mapas distintos cujas informações traziam referências de portos, povos, territórios e fluxo de pessoas. O conceito de amefricanidade (GONZALEZ, 1988), que amplia o caráter geográfico e considera dinâmicas culturais afrocentradas, é uma referência na construção deste mapa.

Imagem 11 - Exposição “Protagonismos: memória.orgulho.identidade”. Mapa “Um retorno pelos caminhos da diáspora”, 2021.



Do ponto de vista curatorial e educativo, uma das intenções em criar o mapa era desconstruir a ideia de que o continente africano sempre teve a configuração geopolítica que conhecemos atualmente. Diferente do que se vê em livros didáticos e em espaços formais de ensino, a ideia de mostrar um mapa cujo foco eram os ancestrais e não apenas o tráfico nos estimulou a criar um ambiente expositivo em

que a memória deveria ser a base para a formação do espaço e consequentemente das salas seguintes. Há uma versão em tamanho menor que mostra os países com a configuração geopolítica atual que auxilia o reconhecimento territorial, mas no mapa principal, falamos de *Ewe*, *Ashanti*, *Fon*, *Haussá*, *Kongo*, *Ibo* e tantos outros.

Aliados ao mapa, foram dispostos na sala verbetes sobre povos africanos que contribuíram para a formação da cultura afro-brasileira e que podem ser vistos nela de diferentes formas, como nas religiões e na filosofia. A inserção de cosmologias africanas na exposição amplia o entendimento sobre a formação brasileira afrodiaspórica e nessa perspectiva, Tiganá Santana (2019) reflete sobre a ideia de interação nas cosmologias *bantu* enquanto dimensão interlinguística:

Descendemos de interações que não conhecemos e participamos de interações entre o conhecido e o segredo pela vida-morte. O feixe de fundamentos bantu-kongo a desaguar em kindoki, enfim, traz-nos a grande importância, nessa cosmovisão, das interações. “KINDOKI não é outra coisa senão o conjunto das INTERAÇÕES” (B. 11), em consonância com a afirmação de Zamenga B. ao desvelar uma acepção de totalidade pautada numa grande reunião entre partes que aprioristicamente interagem. Kindoki, ainda que usualmente traduzido apenas como feitiço, faz-se uma expressão potente para designar conhecimento e ciência. Uma vez considerada a poética dos saberes, isto é, se a retomarmos no caráter material do feitiço, podemos ressignificar a palavra a manifestar, muitas vezes, uma perspectiva maniqueísta que nos afasta de diversas chaves não ocidentais de pensamento (SANTOS, 2019, p. 69).

“Nzambi mu kanda (kena)”

“A Totalidade-Ancestral-Sempre-Presente é na comunidade”

Sentença em linguagem proverbial²⁵ bantu-kongo

Na intenção de amplificar o objetivo de falar sobre nossas origens, propusemos a criação de uma instalação com tecidos afro-brasileiros de modo que eles pudessem resgatar de alguma forma a diversidade de nações que compõem a nossa ancestralidade. Há muitas formas de se observar as identidades dos povos e,

²⁵ Tiganá Santana utiliza o termo “sentença em linguagem proverbial” e explica: “A sentença em linguagem proverbial destaca-se pelo seu diâmetro de força a circundar, simultaneamente, o ancestral e o circunstancial, uma vez evocadas certas combinações de palavras-frequência.” (SANTOS, p. 38-39, 2020).

no caso desses, optamos por representá-las por meio de sua produção têxtil, observando nos tecidos os padrões de símbolos, cores e formas distintas.

Nos trânsitos de se construir um projeto curatorial em que pesem decisões e negociações, a entrega final de uma exposição para o público é resultado de conversas, cessões e acordos. Embora houvesse a intenção de expor também tecidos africanos, o móvel com tecidos estampados em questão traz estampas afro-brasileiras a partir da sugestão de ressignificação das culturas africanas, como uma reinterpretação atual de nossas origens.

Somado a eles, foi inserido um som ambiente para sala, que combinava os sons das ondas do mar e a kalimba (ou *mbira*), instrumento musical cuja origem acredita-se ser do Zimbábue. A ideia dos sons era fazer o visitante reimaginar a travessia do Atlântico pelo som das ondas, porém trazendo consigo, por meio da kalimba, suas referências culturais, memórias e identidade. O recurso expográfico se aproxima dos estudos de Paul Gilroy e chama atenção para a música como importante elemento no resgate cultural da diáspora. Gilroy (2001), ao tratar do chamado Atlântico negro, questiona a ideia de cultura nacionalista e explica como a experiência negra se formou em meio a um multiculturalismo marcado pela modernidade, trazendo para o assunto a discussão sobre identidade e raça. No caso da música, ele explica:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2001, p. 161).

Nesta experiência sensorial, buscávamos reforçar a ideia de que nossas origens não se restringiam às violências sofridas, mas eram formadas também pelas histórias de nossos antepassados, fundamentais para a formação da cultura afro-brasileira na diáspora. Gilroy reforça:

Pensar sobre música - uma forma não figurativa, não conceitual - evoca aspectos de subjetividade corporificada que não são redutíveis ao cognitivo e ao ético. Essas questões também são úteis na tentativa de situar com precisão os componentes estéticos distintos na comunicação negra (GILROY, 2001, p. 163).

Finalmente, a obra de rOnA, “*pReSença*”, nos oferece a possibilidade de entender a ancestralidade de um ponto de vista mais íntimo, em contexto familiar. O

artista explica que a obra trata das memórias das mulheres de sua família – mães, avós, bisavós – e das lembranças que ficaram. A obra conta com os chorões, fios de contas feitas com lágrimas de Nossa Senhora, que simbolizam as iabás do candomblé, representações femininas de orixás. Nessa relação, o artista reúne na obra família, religiosidade, identidade, memória e protagonismo, e exemplifica “o potencial imensurável que a persistência dos valores africanos em cultura e religião significa para o desenvolvimento do patrimônio espiritual e criativo do povo brasileiro” (NASCIMENTO, 1980, p. 83).

Imagem 12 - rOnA. “pReSença”, 2014.



Moldura antiga, búzios, nylon e lágrimas de Nossa Senhora. 130x33cm. Foto: Phelipe Rezende

Ao apresentar os objetos e elementos presentes na sala “Nossas origens”, podemos analisar alguns aspectos que permeiam a arte, a curadoria e a narrativa em exposições, encontrando nelas as possíveis dobras aos modelos tradicionais de discurso. Os conflitos e as tomadas de decisão necessárias ao processo curatorial

são válidos na medida em que importa considerar a alteridade dos sujeitos, suas construções sociais e referências epistemológicas para a construção de um discurso expositivo honesto com o que se propõe.

Enquanto curadores negros e em negociação, tivemos de defender que esta exposição deveria carregar em si uma metodologia e uma pesquisa que não se fundamentassem apenas em referência tradicionais, mas, sim, que respeitasse e valorizasse os muitos caminhos possíveis para a elaboração de um pensamento e uma linha curatorial.

Assim, a proposta da sala nos mostrou, durante o processo de criação, um forte tensionamento entre as ideias de civilidade e de ancestralidade. O mapa solicitado para compor a exposição tinha inicialmente o objetivo de apresentar a escravidão e os caminhos percorridos pelos africanos ao Brasil, proposta que reforçava a permanência de uma estrutura na qual as pessoas negras estariam em posição subalternizada. Se o projeto curatorial visava trazer o protagonismo negro, não havia razão de apresentar um mapa que dissesse o contrário.

Dessa forma, o que antes propunha uma ideia de “civilidade”, que explicaria a formação sociocultural do Brasil a partir da chegada dos escravizados e que estes teriam apenas esse marco como referencial de identidade, com a mudança conceitual do mapa, passamos a adicionar a ancestralidade como questão subjetiva à materialidade cartesiana dos mapas, tornando este, especificamente, muito próprio e significativo para o museu. O caráter matemático, científico e ocidentalizado dos mapas recebeu nesta sala este componente fundamental para a construção da identidade negra e que consegue quebrar esta estrutura cartográfica.

Os outros objetos da sala, que funcionam também como representações simbólicas e servem como objetos semióforos (POMIAN, 1984), por meio da ancestralidade, reafirmam as intenções de uma exposição pensada para os públicos negros. “Nossas origens” é um dos espaços dedicados a contar uma parte de nossa história e baseia-se consistentemente na ideia homônima da exposição.

A alteridade dos encontros nos atinge socialmente a todo instante, em um movimento onde se espera que as questões de cada sujeito sejam colocadas em diálogo, respeitando suas particularidades. No entanto, percebemos que nem sempre é possível alcançar este diálogo, sobretudo entendendo o poder como um elemento predominante em muitos espaços museológicos, o que dificulta as relações entre instituições e públicos, tornando, consequentemente, suas ações

menos acessíveis e inclusivas. Retomando sankofa, cabia a pergunta: *que futuros podemos construir para os nossos pares?*

Imagem 13 - Imagem da sala “Nossas origens”, 2021.

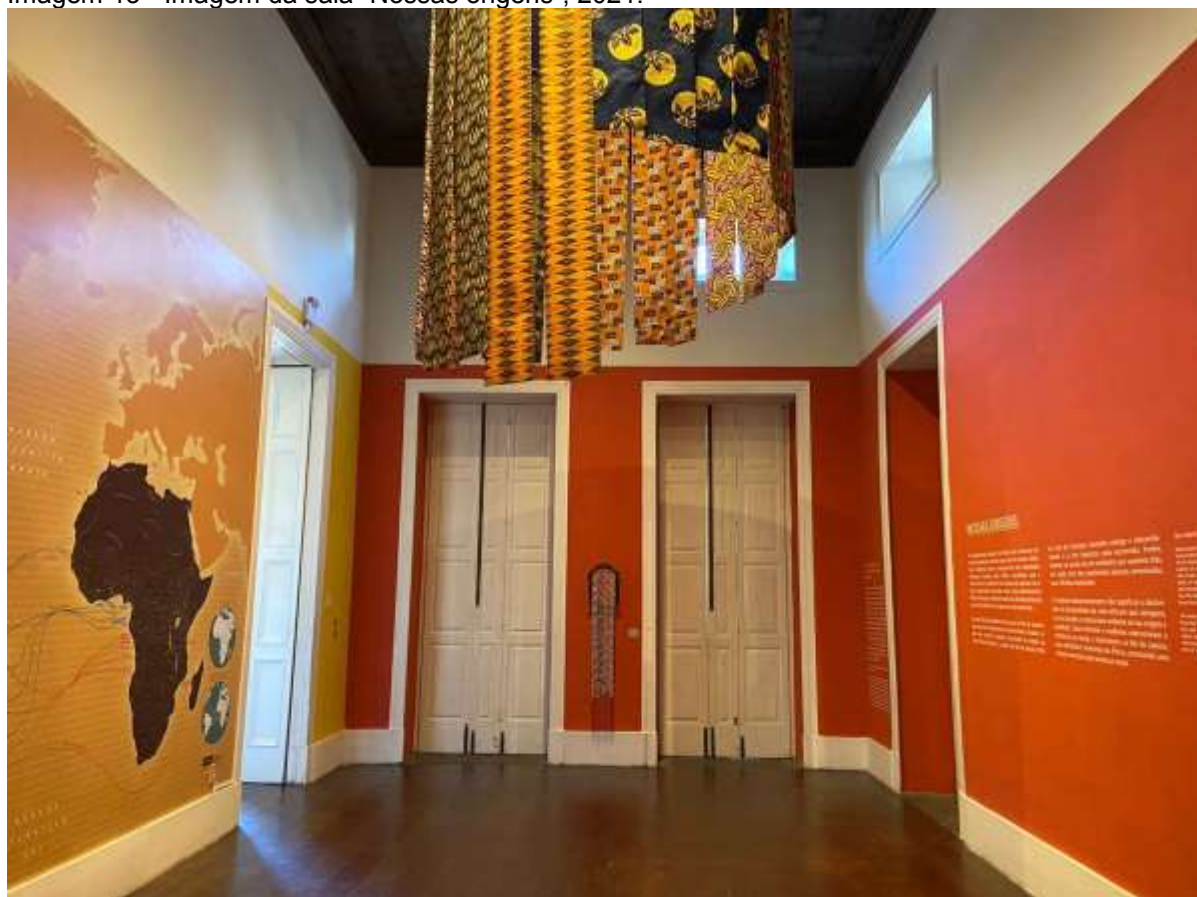


Foto: Marjory Rocha

3.1.3 Sala Novos Começos/Sala Aguinaldo Camargo

Seguindo o percurso da exposição, a Sala Novos Começos buscava apresentar as formas de luta e solidariedade que africanos recém chegados ao Brasil encontraram para viver em um novo território. Neste núcleo, as intenções da curadoria giraram em torno de evidenciar a importância da negritude para a construção da identidade cultural carioca, manifestada através da religiosidade, música e aquilombamento, por exemplo.

Para o espaço, convidamos os artistas Hebert Amorim (Artedef), Senegambia e Yhuri Cruz, apresentamos pinturas e fotografias do acervo,

propusemos uma discussão sobre trabalho e apresentamos uma instalação com plantas que faziam referência a esculturas do acervo.

A sala, neste momento da exposição, tem a intenção de trazer ao público uma noção de patrimônio negro referenciado por meio de nossas manifestações culturais. Neste caso, faço uso da noção de patrimônio explicada por Muniz Sodré, que afasta o sentido da palavra da ideia de poder e riqueza e o categoriza como uma “metáfora para o legado de uma memória coletiva, de algo culturalmente comum a um grupo” (SODRÉ, 1988, p. 50).

Como dito anteriormente, para nós, era importante a busca por referenciais que não fossem tradicionais e mostrassem a intelectualidade negra, tanto por meios acadêmicos quanto práticos, na sua potencialidade. Pensando nisso, nos deparamos com uma questão intrigante que envolvia parte do acervo do Museu e que acreditávamos ser importante expor ao público. Um conjunto de esculturas em madeira representando orixás, produzidas pela artista Carmen Barros, apresentava problemas de conservação na maior parte da série. Por algum motivo não identificado até aquele momento, apenas quatro das 16 esculturas estavam em boas condições de exibição. As demais estavam quebradas praticamente nos mesmos locais, cabeças e braços. Diante da dificuldade orçamentária e limitação de tempo, não havia possibilidade de restaurá-las e, por esta razão, tivemos de pensar em uma alternativa.

Do ponto de vista cultural e em respeito aos rituais do candomblé, não fazia sentido expor as quatro esculturas de orixás e deixar os demais sem algum tipo de representação. Dessa forma, refletimos sobre a possibilidade de trazer essa representação por meio de plantas e ervas que simbolizavam, no candomblé, as energias dos orixás. Convidamos a yalorixá Mãe Celina de Xangô para uma orientação quanto à escolha das ervas e aos símbolos que representam os orixás para, de forma adequada, levar a um espaço expositivo elementos e objetos que possuem um espaço-templo próprio.

A partir das considerações de Mãe Celina, encomendamos a produção dos símbolos com o ferreiro Milton Santos de Andrade, morador da Providência, um dos territórios onde o MUHCAB está inserido, e tivemos a preparação das plantas com o jardineiro Marcelo Lindolfo Manoel, que cuidou e plantou as ervas em porrões, vasos de argila utilizados nos cultos de candomblé, e em outros vasos similares.

Com a instalação, pudemos solucionar a questão das esculturas ao mesmo tempo em que foi possível propor uma intervenção a um modelo tradicional de exposição.

Imagem 14 - Mãe Celina de Xangô, Marcelo Lindolfo Manoel e Milton Santos de Andrade. "Preparação", 2021.



Plantas, vasos de argila e porrões. Dimensões variadas. Foto: Phelipe Rezende

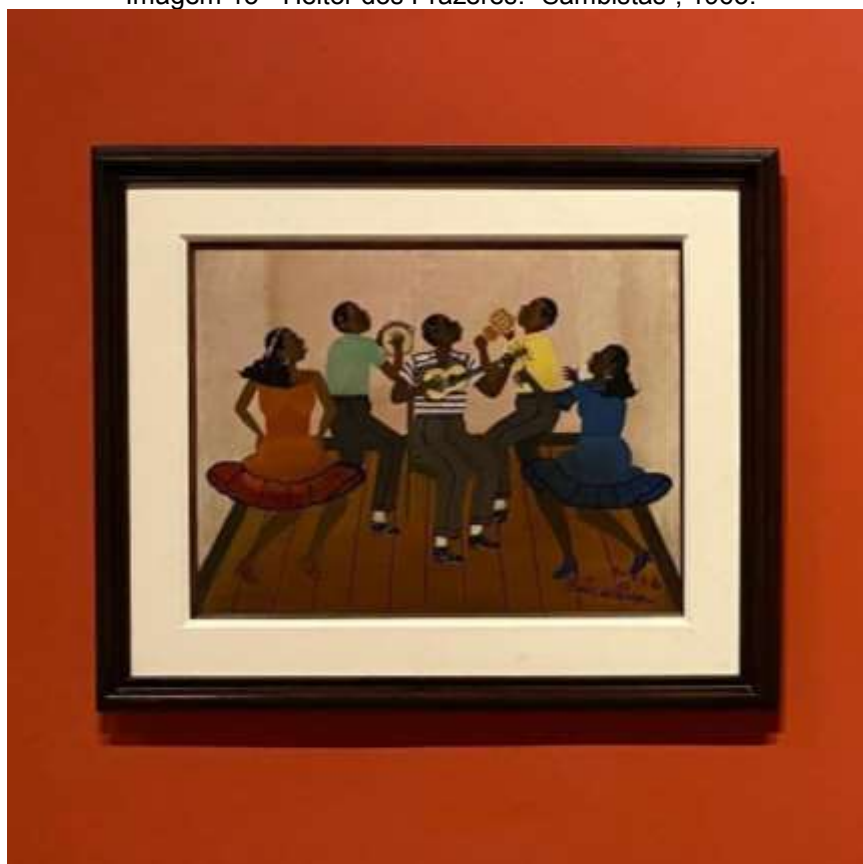
Ainda na perspectiva do patrimônio apresentado por Muniz Sodré, trouxemos mais elementos à sala que nos ajudava a contar esta história. A sala contava também com a obra “Sambistas” (1961), de Heitor dos Prazeres, importante nome da música e da história da arte que retratava em suas pinturas a cultura negra em todo seu esplendor. A obra do artista no MUHCAB é, sem dúvidas, um importante símbolo de retomada e reafirmação da história negra na região portuária e no edifício por demonstrar de modo vivaz e com autonomia nossa riqueza cultural vinda de África e também reinventada no Brasil.

O patrimônio simbólico do negro brasileiro (a memória cultural da África) afirmou-se aqui como território político-mítico-religioso, para a sua transmissão e preservação. Perdida a antiga dimensão do poder guerreiro, ficou para os membros de uma civilização desprovida de território físico a

possibilidade de se "reterritorializar" na diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais. E o *egbé*, a comunidade litúrgica, o *terreiro*, que aparece na primeira metade do século dezenove – período de investimentos simbólicos marcantes por parte do Estado: Missão Artística Francesa (1816), inauguração da Academia Imperial no Rio de Janeiro (1826) – como a base físico-cultural dessa patrimonialização (SODRÉ, 1988, p. 50-51).

A sala expositiva propõe este resgate e trânsito pelo tempo para mostrar as transformações e novas maneiras de se apresentar no mundo. Para isso, fizemos um convite ao artista Hebert Amorim para integrar a exposição com um trabalho que pudesse continuar esta história e contá-la para os dias atuais. A partir do recorte que tratava da relação entre quilombos e favelas, entendendo ambos espaços como comunidades de resistência negra, propusemos um atravessamento temporal entre passado e presente representando as manifestações culturais negras por meio de seus territórios. O trabalho de Artedefit surgiu como uma possibilidade de retratar o tema por um viés contemporâneo e compor com outros elementos a discussão do protagonismo negro ao longo do tempo.

Imagem 15 - Heitor dos Prazeres. "Sambistas", 1963.



Óleo sobre tela. 74x91cm. Foto: Phelipe Rezende

Imagem 16 - Artedeft. "Persistir", 2021.



Impressão sobre madeira. 280x135cm. Foto: Phelipe Rezende

3.1.4 Sala “Não veio do céu, nem das mãos de Isabel, a liberdade”/Sala Grande Otelo

Caminhando para a penúltima sala, o núcleo que levava como título um trecho do enredo “História para ninar gente grande”, apresentado pelo G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira em 2019, indicava uma projeção de futuro baseada nas conquistas que tivemos até hoje, passando por diferentes dispositivos de resistência e apresentando uma parte da história do Brasil contada pela perspectiva

negra. A inspiração na escola de samba nos orientou a apresentar fotografias, obras comissionadas e do acervo, além de documentos que suscitaram debates históricos e contemporâneos. Na sala, obras de Nelson Sargento, fotografias do Teatro Experimental do Negro e obras de Senegambia e Yhuri Cruz puderam amparar a discussão e provocar desdobramentos em outros assuntos que se tornaram subnúcleos na exposição: mito da democracia racial, reparação histórica e *resistências democráticas*, termo sugerido durante as negociações.

O MUHCAB possui um vasto acervo de fotografias, a maioria proveniente de eventos que aconteceram no antigo Centro Cultural José Bonifácio, em que diversos artistas se apresentaram, assim como registros de ações institucionais. Além disso, o acervo fotográfico é composto também pela coleção do Centro de Estudos da Fundação Nacional de Artes Cênicas, FUNDACEN, e da coleção doada pela atriz Ruth de Souza. Embora, à época, uma parte significativa desse acervo ainda não estivesse inventariada, pudemos acessar parte deste material e levá-los à exposição, apresentando a produção cênica do Teatro Experimental do Negro, criado por Abdias Nascimento, que mostrava grandes atores e atrizes negros brasileiros, como Ruth de Souza, Aguinaldo Camargo e Lea Garcia. Considerando, portanto, esta importante parte do acervo da instituição, trouxemos ao núcleo alguns exemplares de momentos históricos do movimento negro representados por fotografias de peças teatrais como “Sortilégio” e “O filho pródigo”.

Em outra parte da sala, a obra “Monumento à voz de Anastácia (Edição Memorial)”, de Yhuri Cruz, mostra um resgate à história de Anastácia, imagem atribuída a uma mulher negra escravizada representada com uma mordaça na boca. Na obra de Yhuri, o objeto de tortura é retirado e seu sorriso é devolvido à luz e, dessa forma, o artista propõe a retomada da voz de Anastácia, atribuindo a ela símbolos de resistência e liberdade.

O trabalho de Yhuri compõe um diálogo com uma obra do acervo do museu que se refere a um antigo documento do século XIX. Chamado de “meia-siza de escravos”, o arquivo é o registro de um imposto²⁶ pago em uma negociação comercial de escravizados e nos mostra de forma nítida que uma das formas de enriquecimento do país se deu por meio da compra e venda de pessoas negras escravizadas. Nesse sentido, se o Brasil enriqueceu se beneficiando da violência

²⁶ O imposto da meia-siza era regulado pelo Decreto nº 2.699, de 28 de novembro de 1860, que legislava sobre a arrecadação de um imposto sobre a comercialização de escravizados.

contra pessoas negras, é necessário, então, que haja maneiras de reparar esse grande erro histórico, como a criação de cotas e políticas públicas. A combinação da obra de Yhuri com o documento representa, na exposição, um dispositivo de retomada de protagonismo e um modo de olhar para a forma como a população negra era e é vista atualmente. Ou seja, “Monumento à voz de Anastácia” chega a nós e nos comunica, por meio das artes visuais, que pessoas estão ocupando neste momento o primeiro plano de uma história.

Imagem 17 - Yhuri Cruz. “Monumento à voz de Anastácia (Edição Memorial)”, 2021.



Risografia. 53x45cm. Foto: Phelipe Rezende

Imagem 18 - Meia siza de escravos, 15/04/1885.



Documento em papel. 36x33,3x4,5cm. Foto: Phelipe Rezende

Outro assunto abordado neste núcleo foi o tema vinculado à ditadura militar. Aqui houve uma tensão institucional pelo fato de este assunto não estar contemplado diretamente no escopo da pesquisa realizada pela curadoria científica e que foi nossa base para construção da exposição. Durante as negociações, que incluíram inclusive a decisão pelo termo mais adequado a ser utilizado no espaço, e propostas que demos para a sala, optamos por incluir um subnúcleo que apresentasse o aspecto político no contexto social da população negra.

Embora, aparentemente, falar de ditadura fugisse das questões norteadoras e conceituais do projeto inicial, tivemos de defender a permanência deste assunto pelo fato de entendermos que o aspecto político da ditadura, que perpassa a democracia, a liberdade e os direitos humanos – elementos capturados e suprimidos dos brasileiros neste e em outros momentos da história do país – envolve diretamente movimentos sociais negros que lutavam e lutam por sua liberdade, em suas diferentes acepções.

O Movimento Negro Unificado e o Movimento Black Soul, por exemplo, nos ajudam a compreender um pouco sobre a união e participação ativa da população negra em busca de garantia e manutenção de nossos direitos. Lélia González

(1982) nos explicava como essas associações se configuraram como importantes organizações políticas negras no país desde o primeiro movimento ideológico pós-abolição, a Frente Negra Brasileira (1931-1938). Ao longo dos anos, e até hoje, diferentes órgãos, grupos e instituições que transitam pela política e arte se organizam na luta contra o racismo e pela valorização da cultura negra. O MUHCAB é um exemplo disso.

Para a exposição, utilizamos o trabalho “Marighella”, do artista Senegambia, para trazer ao público esta discussão. O artista, que trabalha com colagens e arte digital, tem sua produção voltada à representação de personagens históricos importantes da cultura negra, desde referências religiosas a políticas, além de produzir reedições de símbolos canônicos da história da arte. Com “Marighella”, ele reacende a discussão sobre um ativista político emblemático da história da ditadura civil militar brasileira e, nós, na exposição, resgatamos esse momento trazendo à reflexão nomes gravados em um espelho de pessoas mortas e desaparecidas na ditadura. A ideia não era apenas resgatar a memória enterrada, mas também questionar a forma com que corpos negros são vistos em situações políticas tanto naquele período quanto atualmente, buscando refletir, a partir disso, sobre como podemos agir para garantir a continuidade do exercício da nossa liberdade.

Imagem 19 - Senegambia. "Marighella", 2021.



Colagem digital. 120x90cm. Foto: Phelipe Rezende

Imagem 20 - Espelho com nomes de pessoas mortas e desaparecidas na ditadura militar.



210x80cm. Foto: Phelipe Rezende

“É dos ditadores não gostar da verdade e dos negros”

Carolina Maria de Jesus, 1961

3.1.5 Sala “O que se espera para o MUHCAB?”/Sala Abdias Nascimento

O processo curatorial de uma exposição envolve uma série de processos contínuos de pesquisa, escolhas e negociações que interferem no percurso da produção e execução do projeto. Ao longo do trajeto, são comuns idas e vindas, possibilidades e limitações, encontros e desencontros. A quinta e última sala da exposição representou uma etapa deste processo curatorial permeado pelas negociações ao ser incluída no escopo e integrada ao conceito original do projeto. A entrada deste núcleo à mostra foi importante para dar aos públicos a possibilidade de conhecer a história do edifício e suas finalidades de uso, além de situá-lo no contexto do território e do Cais do Valongo.

Com demandas institucionais, a sala apresentou uma linha do tempo com a trajetória do edifício, nomes de diretores e seus respectivos períodos de gestão durante a existência do Centro Cultural José Bonifácio e eventos que foram marcantes na história do local. Além dela, alguns textos sobre o edifício foram solicitados, além de dispositivos interativos, como o mapa “Minha Pequena África”. O mapa em questão trazia os 15 lugares de memória situados na Pequena África, um dos quais o próprio MUHCAB, e propunha aos públicos a inclusão de um 16º lugar definido pelas pessoas que visitassem a exposição. O dispositivo interativo tinha como objetivo, principalmente, suscitar debates sobre os demais locais do território que, por suas características culturais, históricas e afetivas poderiam ser agregados ao conjunto já estabelecido e ampliar a rede de memória sobre a região.

Imagem 21 - Sala “O que se espera para o MUHCAB?”/Abdias Nascimento.



Foto: Phelipe Rezende

Além do mapa interativo, a sala contou também com uma vitrine repleta de fotografias que retratavam as atividades que aconteceram no prédio, quando ainda era o Centro Cultural José Bonifácio. Como já mencionado anteriormente, pela história e relevância para a cultura negra carioca que o CCJB representava, apresentamos no núcleo um conjunto de imagens do acervo, relativamente recentes, que provocavam uma breve viagem de retorno à memória do espaço. Como se tivéssemos “desmontado” um álbum de fotos, distribuímos pela vitrine registros como o show de Jamelão no dia Nacional da Cultura, em 1994, os da Feira do Livro Afro-brasileiro Kilunge, entre 1997 e 2000, e a abertura da exposição “Abdias do Nascimento: vida e arte de um guerreiro”, em 2001.

Imagem 22 - Fotografias da abertura da exposição “Abdias do Nascimento: vida e arte de um guerreiro”, 2001.

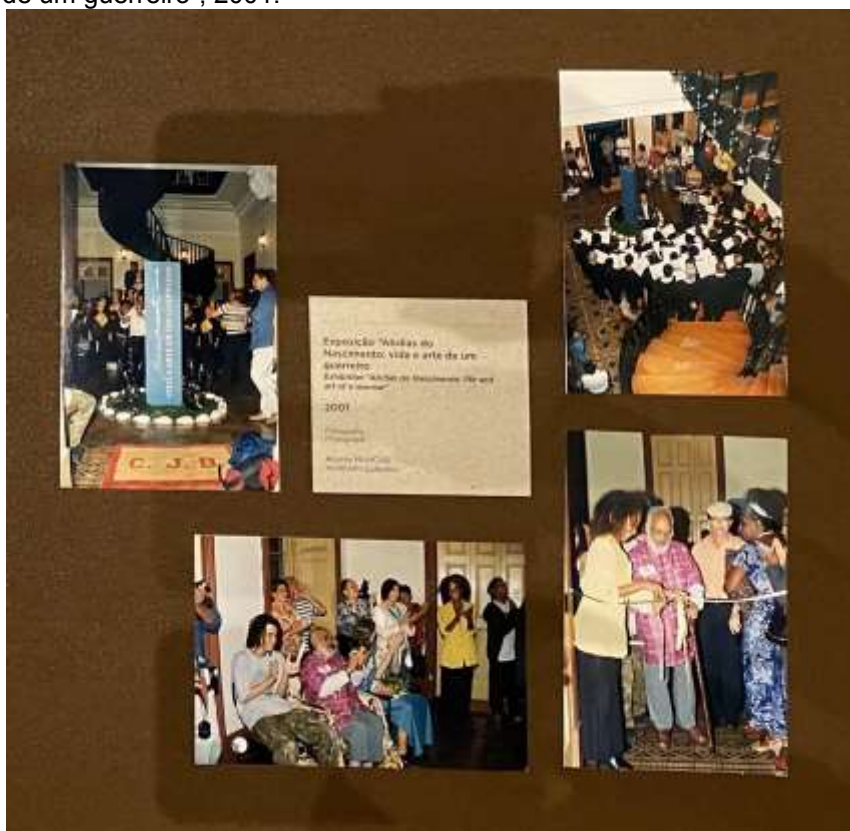


Foto: Phelipe Rezende

Finalmente, a inclusão de três obras de Tia Lúcia, importante artista do território – uma das principais figuras da Pequena África por sua atuação na defesa da cultura negra na região –, foi uma grata surpresa que chegou a nós no decorrer da elaboração da exposição porque, como dito anteriormente, o acervo do MUHCAB, apesar de grande não estava totalmente inventariado e, durante o processo, as obras da artista não estavam devidamente identificadas. Felizmente, a entrada de suas obras ao circuito deu à exposição um fechamento potente e poético.

Imagem 23 (esquerda) - Tia Lúcia. "Cachorro branco", 2002.



Óleo sobre tela. 68x41cm. Foto: Phelipe Rezende

Imagem 24 (direita) - Tia Lúcia. "Sem título", sem data.



Óleo sobre tela. 76,5x47,8cm. Foto: Phelipe Rezende

3.2 Para quem se fala?

Como mostrado nas seções anteriores sobre o processo de conceituação, elaboração e produção de *Protagonismos*, buscamos ao longo do tempo transitar por todas as tramas de tensionamento e negociação com as instituições interessadas na exposição de modo a garantir aos públicos uma narrativa coerente às nossas histórias. Neste momento, apresento alguns trechos das conversas que tive com minhas colegas de curadoria, Stephanie Santana e Érika Monteiro, em que elas avaliam a própria experiência bem como os desafios do trabalho. Para compreender os caminhos, pedi a elas que respondessem a perguntas de dois assuntos.

O primeiro: como foi dialogar com diferentes instituições/agências durante o processo de elaboração da exposição, tendo em vista os tensionamentos que existiram na construção de um discurso curatorial? Para você, quais meios foram utilizados para conciliar os interesses?

Resposta de Stephanie

Então, Phelipe, pensando aí em como foi dialogar com todas essas esferas que a gente teve que fazer pra construir a exposição do MUHCAB para pensar a curadoria da exposição, eu acho que foi um desafio que se colocou de uma forma muito estrutural no planejamento da curadoria da exposição. O tempo todo a gente era atravessado por instâncias diferentes, seja de uma forma mais prática, como aconteceu com a empresa contratante, que eram questões financeiras e que a gente não teve tanta transparência no que diz respeito aos gastos [...] Então foi um pouco mais difícil nesse sentido, e de questões ideológicas que a gente teve com a esfera da prefeitura que tava responsável pelo contrato de curadoria da exposição. Então a gente se colocou numa encruzilhada mesmo. [...] A gente vai ter uma questão grande sobre essas curadorias externas, que são contratadas externamente, como a gente entrou. São pessoas que não fazem parte da instituição, então tem a empresa contratante, a prefeitura e a instituição em si. [...]

Enfim, foi isso, eu acho rolam embates ideológicos... a gente tinha duas pessoas na prefeitura que não tinham conhecimento do que a gente faz e no que a gente estava

pesquisando, e que eram pessoas brancas, isso é importante ser ressaltado, e que atravessaram o nosso trabalho o tempo todo. Eu acho que a gente passou, inclusive eles apreenderam que a gente era muito fechado, que era isso, que era aquilo, que era metido ou coisa do tipo, mas que a gente precisou firmar o pé porque eles queriam descaracterizar tudo que a gente fazia da nossa pesquisa, como a questão de expor as coisas que queriam que a gente usasse cúpulas e que não têm nada a ver com as nossas referências dos museus²⁷ que a gente achou e que tinham a ver com a história do MUHCAB.

Então foi tenso, acho que a gente pode afirmar que foi uma relação de muita tensão e que não precisava ser assim, então conciliar os interesses foi entender no que a gente podia ceder sem descaracterizar um projeto de um museu negro, localizado na Pequena África e um museu pensado por curadores negros. Então a gente pode ceder, mas a gente não pode descaracterizar o nosso projeto. Então foi muito difícil conciliar, nem sempre a gente conseguiu, mas eu acredito que a gente fez um trabalho interessante em entregar a melhor exposição que a gente pôde, eu tenho isso como certeza pra mim. Era a melhor exposição que a gente queria? Eu acho que não, mas foi a melhor exposição que a gente pôde com os recursos que nos foram dados e levando em conta esses tensionamentos todos.

Resposta de Érika

Te respondendo a primeira pergunta sobre o diálogo com as instituições durante o processo de elaboração da exposição, foi um movimento muito de tensão entre a gente e essas instituições, tanto o MUHCAB, a prefeitura, a Secretaria de Cultura e principalmente porque a gente, enquanto um trio curatorial muito inexperiente dentro desse lugar – embora individualmente a gente tinha muita experiência dentro do campo de educação –, fez a gente também ter um olhar pra curadoria. Mas a gente não tinha esse processo, né, essa foi a primeira experiência da gente enquanto curadores. E também toda a articulação dentro dessas instituições foram muito tensas, principalmente por desacreditarem enquanto profissionais que pudessem exercer esse trabalho [...].

²⁷ A referência à qual Stephanie se refere está ligada ao projeto apresentado em 2020, quando participamos da seleção. À época, indicamos uma lista de museus brasileiros e de países africanos com referências expográficas que poderiam nos servir de inspiração para a elaboração da exposição no MUHCAB.

Eu acho que a Gabi²⁸ foi esse fio condutor, essa pessoa que ajudou a filtrar bastante, ajudou a gente a se entender dentro de um corpo curatorial, deixou a gente muito à vontade de exercer muitas vezes o lugar enquanto curador [...]. Esse trabalho acabou sendo atravessado por muitas esferas. A gente fez muitas produções para além do trabalho curatorial, a gente acabou fazendo todo o escopo [...] a gente acabou fazendo as práticas, né, que eram design gráfico, a escritura do texto, o projeto expográfico, as pesquisas dentro do acervo, e aí também a própria pesquisa historiográfica pra poder desenvolver o trabalho, mas eu acho que foi um ganho muito gigante da gente, e foi uma sacada também, da gente se unir e fazer um corpo curatorial.

E aí nesse processo do discurso curatorial pra conciliar os interesses foi muito estressante porque mesmo a gente tendo... a gente teve reuniões pontuais para o que era solicitado, né, o que chegou ao comum acordo, tanto dentro da instituição MUHCAB, tanto da Secretaria de Cultura, tanto da prefeitura, cada um com suas solicitações e aí acaba também a gente sendo atravessado por agentes institucionais, da prefeitura, então era cada um fazendo uma solicitação, né, dentro do campo que eles estavam considerando que tinham autonomia e referência pra poder dialogar com as solicitações. Então pra mim, assim, enquanto uma jovem curadora, vamos dizer assim, uma iniciante dentro desse trabalho e principalmente um trabalho que tinha uma significância institucional muito grande, tinha uma significância territorial muito grande e uma significância também étnica muito grande pro espaço que a gente tava desenvolvendo, eu acho que foi um trabalho que foi desenvolvido com muito cuidado [...].

As curadoras com quem trabalhei expõem um pouco das dificuldades que envolveram a curadoria de *Protagonismos* e chamam atenção aos momentos de desconfiança e atravessamentos por criarem dúvidas quanto às nossas referências epistemológicas. O processo de negociação, exaustivo, criou mais tensões e sobrecarregou as equipes porque em certa medida houve pouca abertura para que

²⁸ Gabriela da Fonseca, historiadora e analista de projetos neste trabalho, que acompanhou e orientou nosso trabalho junto à produtora e demais instituições.

linguagens e pensamentos próprios pudessem ser aplicados de modo a atender às expectativas não apenas do projeto, mas principalmente aos públicos.

Ambas concordam sobre a necessidade de ceder a certas exigências, mas estar disponível ao diálogo é fundamental, inclusive, para que o projeto pudesse ser executado como foi pensado para ser. Uma das estratégias para conciliar tantos interesses foi a unidade que se criou entre a equipe curatorial que se manteve fiel àquilo que se acreditava fazer.

Embora tenhamos feito um trabalho em conjunto, é importante analisar a experiência individual de cada um e entender como isso se refletiu em suas formas de atuação. Portanto, o segundo assunto que levei às curadoras abordava as seguintes perguntas: quais foram suas intenções com o público durante o trabalho e como a educação atravessou a sua prática? Houve dificuldades? O que foi possível considerando as possibilidades institucionais/financeiras/políticas? Elas respondem:

Resposta de Stephanie

Eu acho que a nossa intenção sempre foi essa, que houvesse uma conversa do discurso curatorial com pessoas negras, para pessoas negras. Eu acho que você pode ser antirracista de diferentes formas [...] O MUHCAB pode servir pra isso? Sim, porque é conhecimento, mas isso nunca foi o foco. O foco é isso, pela história do museu, pela história da Escola José Bonifácio, o prédio onde fica o museu... Então a intenção sempre foi de uma comunicação com pessoas pretas, com pessoas negras como um todo. A educação entra... uma que nós somos educadores museais, nós três, então nos textos eu tentei e, assim, acho que você lembra quanta porrada que a gente tomou por isso, porque as pessoas, algumas pessoas, não conseguiram entender a diferença de um texto expositivo e de um texto acadêmico. Eu sei muito bem como escrever um texto acadêmico, essa não é a questão, mas nunca foi o meu foco. Meu foco foi conversar com qualquer pessoa negra que entrasse no museu. Nem todas as pessoas que visitam os museus são acadêmicas. Então, precisa ser e isso faz parte de políticas de divulgação científica e acessibilidade você tornar o seu texto palatável. Não tem porque você colocar um monte de referências acadêmicas ou coisas desse tipo em um texto de parede.

Então a minha maior intenção era essa, fazer uma exposição que as pessoas entendessem e se identificassem e que fosse o que foi, as pessoas ocupassem a

exposição de diferentes formas. Acho que a gente teve isso. Acho que o público se apropriou muito bem da exposição, ao contrário do que algumas pessoas talvez esperassem, então essa foi a minha principal intenção. E a educação atravessa tudo que eu faço porque eu acho que o museu, as exposições são um instrumento para a formação total das pessoas, ainda mais nesse caso quando se fala de história negra, que muitas vezes fica relegada ao segundo plano. Então, assim, as pessoas que passaram pela escola antes da lei de educação de história e cultura afro-brasileira e indígena nas escolas, elas têm formação quase zero caso elas não procurem outros espaços para além da escola. Então pensar que muitas das pessoas, aquilo que a gente colocou ali vai ser o primeiro contato delas, ou até já tinha, mas um contato um pouco mais superficial. A gente conta de certa forma a história do Rio, principalmente na segunda sala, através da questão racial negra. Eu acho que a educação passa por essa curadoria dessa forma, no sentido de formação em cultura e história negra.

É isso, eu acho que muita coisa foi possível, o conteúdo está ali, a gente poderia, claro, passar de uma outra forma como a gente queria, eu falo mais uma vez, a gente julgou que era muito importante os tecidos africanos, mas quando não foi possível, a gente conseguiu ressignificar isso, acho que tá muito bem defendido na exposição. Eu acho que a gente conseguiu ressignificar a questão da história do edifício com a serpe e com a estátua ali em que a gente teve a Xilopretura amarrando muito bem, conversando com essas duas coisas muito bem, que foi algo que foi imposto pra gente. Houve dificuldades financeiras enormes, a gente teve um orçamento minúsculo pra fazer uma exposição de longa duração, uma exposição que eles queriam que fossem, a princípio, seis salas, agora eu nem me lembro, mas eram muitas salas com um orçamento irrisório. Eu acho que as parcerias que a gente fez com os artistas, as escolhas curatoriais, expográficas que a gente fez, eu acho que tornou possível que a gente fizesse essa exposição tão potente como a gente fez.

Então, é isso, ultrapassar essa questão financeira, é péssimo que a gente tenha se acostumado a trabalhar assim, mas a gente sabe, né, porque infelizmente é o que é real pra inúmeras instituições museais no país. Então, assim, a gente fez. Dava pra

ter feito algo muito mais potente, porque dinheiro faz parte, mas eu acho que ultrapassando essas dificuldades, eu acho que a gente entregou um trabalho bom.

Resposta de Érika

Quem era o público para o qual a gente tava desenvolvendo esse projeto curatorial? A gente quis muito, também foi uma solicitação do próprio MUHCAB que a gente fizesse uma ponte com os moradores da Providência e a gente tentou muito fazer um direcionamento de protagonismo, pras pessoas da própria Providência ou do território ao redor da Providência, mas também do próprio Morro do Pinto, das pessoas que moram aqui também nas adjacências [...] O nosso direcionamento foi falar da população negra não só ancestral, mas também pra população negra contemporânea, pra população negra periférica que vivia e vive aqui, vivia no período que a gente fez a produção curatorial, mas que ainda vive e tem residência aqui. O trabalho também de educação que a gente tentou fazer foi trazendo os trabalhos de pessoas que já desenvolvem trabalho aqui trazendo o diálogo com o Seu Milton²⁹, por exemplo, que ele é um ferreiro que tem um trabalho de serralheria aqui há muitos anos. Então a gente fez o projeto de expografia realizado e elaborado com ele [...].

Eu penso que o aporte financeiro ele ficou muito pequeno pra demanda que foi solicitada à gente. A gente queria trazer muito mais acessibilidade, por exemplo, a gente não conseguiu. A acessibilidade que a gente teve na instituição foi muito pequena, somente por causa do aporte financeiro. A gente queria fazer não só pro projeto expográfico ser muito mais direcionado pra acessibilidade, também ser melhor direcionado pra expografia, a gente queria comportar muito mais, por exemplo, artistas. Nós fizemos esse diálogo com o acervo institucional, com artistas que também trabalharam dentro de um projeto que já era desenvolvido pelo MUHCAB, a gente conseguiu convidar artistas contemporâneos pra exposição e a gente conseguiu dar um valor muito pequeno como um convite pros artistas desenvolver obras pra exposição [...].

²⁹ Milton Santos de Andrade, que colaborou com a instalação “Preparação” criando os objetos em ferro que acompanhavam os vasos e as plantas.

Foi uma exposição que a gente teve muito orgulho, né, ele também tá no nome, né. “Protagonismos: memória, orgulho, identidade”. Porque a gente queria transferir, imprimir também muito o que a gente viu nesse lugar, dentro desse território, muitas vivências, muitos dos trabalhos que são desenvolvidos aqui, muito das experiências enquanto moradora desse lugar [...]. A gente conseguiu trazer obras da Tia Lúcia, que é uma artista que representa muito de como é desenvolvida a arte, de como é feita a arte aqui no território [...].

Então, quando a gente desenvolve cada sala falando também, fazendo uma afronta com as obras que já estavam na instituição e colocando artistas pra poder dialogar, fazer um contraponto, um diálogo educacional muito voltado na perspectiva de contraponto de obra, isso dentro da ideologia educacional, da própria fabricação da obra, do objeto que tem uma perspectiva de que não era uma obra de arte, de que isso não poderia ser uma obra de arte, isso é uma fala né de um representante de uma das instituições³⁰, da obra da Xilopretura, que ela fez em cima de um tecido, que era muito utilizado. Ela faz uma obra, que é uma xilogravura, que também não é considerada por essa elite como uma obra de arte, então ela traz essa significância da xilogravura em cima de um tecido que é menosprezado enquanto obra de arte. Esse objeto enquanto obra de arte, ela já tá trazendo um texto educacional, institucional, curatorial e artístico. Empodera pessoas, faz um debate de classe, de raça, territorial. Então, esse é o movimento educacional prático que a gente desenvolveu em todas as salas da exposição. São práticas muito singelas que a gente vai trazendo enquanto ponto de partida, de um olhar muito educacional, que é desenvolvido muito pela nossa trajetória [...]

Curar *Protagonismos* nos revelou, não apenas no processo, mas também após a abertura da exposição, que a disputa que havia pela narrativa oficial sobre a história do MUHCAB buscava recolocá-lo em um espaço colonizado. Embora estivéssemos do lado de fora, contratados para o projeto, acompanhar o desenvolvimento das atividades ao lado de todas as instituições envolvidas nos mostrava que havia o desejo de uma institucionalização de um museu tradicional

³⁰ Em certo momento durante o trabalho, a produção da obra em questão foi questionada por membros de algumas instituições por considerarem que os materiais e suporte utilizados não a constituíam como obra de arte.

em um museu onde não cabia o tradicional. Por esta razão, ouvir o que o público tem a dizer é fundamental.

3.3 O público do MUHCAB

Para finalizar este capítulo, trago trechos de uma entrevista que realizei com Mariana Maia, artista visual, professora e coordenadora do setor educativo do MUHCAB, que atua na instituição desde sua reinauguração, em 2021. Mariana acompanhou o processo de elaboração da exposição, auxiliando-nos nas pesquisas de acervo e público, e seguiu na instituição após a abertura. Como profissional que lida diretamente com os visitantes, ela pôde nos trazer relatos de sua experiência e de sua equipe ao longo de quase três anos.

Como já mencionado, tínhamos uma dupla preocupação com relação à entrega deste trabalho: o de atender às demandas institucionais, mas principalmente o de atender ao público que gostaríamos de atingir. Érika havia apontado em sua fala e aqui reforço o nosso empenho em querer, ainda no projeto inicial, dialogar com as comunidades do entorno para coletar informações sobre aquilo que gostariam de encontrar no museu. Nosso trabalho e contrato foram encerrados um mês após a abertura da exposição, então todo o contato com os visitantes e a manutenção da exposição em si seriam feitos de fato pela equipe da instituição. É um interesse meu (e também de Stephanie e Érika) ouvir/ler sobre algo de extrema importância para os museus, que são os estudos de públicos – embora muitos não os façam. Por meio deles, temos melhores condições de avaliar, readequar e propor novas ações, uma vez que os retornos podem balizar as programações educativas e/ou artísticas dos museus.

Desta forma, busquei ouvir de Mariana quais foram os retornos que as pessoas estavam dando à exposição. O relato dela, a seguir, mostra um pouco da recepção do público à exposição e como ela pôde contribuir, inclusive, nas demais ações que o museu promove. Para a conversa, pedi à Mariana que nos contasse sobre as demandas do público em relação à exposição e que tipo de impressões tinham sobre ela. Pedi também que apontasse recursos ou elementos que funcionavam e não funcionavam na exposição e que eram percebidos pelos

públicos. A intenção nesta etapa do núcleo é mostrar a importância da educação nos processos museológicos e artísticos, aqui aliados também à curadoria, uma vez que esta possui um poder de criar e narrar uma história que será apresentada à sociedade.

Entrevista com Mariana Maia

A relação desse espaço com o nosso entorno, né, com as escolas do entorno, com os projetos sociais e culturais do entorno, e tem a relação mais ampla com o Rio de Janeiro, com o estado do Rio de Janeiro, com os turistas de outros países. Nesses últimos três anos também a pequena África mudou bastante, né, os olhos se voltaram pra essa região, então uma área que historicamente tinha um abandono, hoje ela é muito mais procurada. A gente tem um movimento de turistas muito maior.

O setor educativo foi um dos setores que mais movimentou público no museu. A gente tem outras experiências culturais aqui, né, o samba, baile charme, mas o setor educativo é o setor que mais movimenta público. O público do educativo, em sua maioria, é de escolas públicas, principalmente escolas públicas do Rio de Janeiro, mas também muitas escolas públicas da Baixada Fluminense. É mais de 50%, né, chega a quase 60%. Outro grande público educativo são as escolas particulares e depois vem as universidades, ONGs e demais projetos.

“Protagonismos” é uma exposição que é muito bem recebida pelo público. A gente tem uma grande quantidade de alunos no município do Rio que se identificam como afrodescendentes e eles se sentem, é perceptível que eles se sentem representados na exposição. Então imagens, né, que mostram corpo negro de uma forma a exaltar os seus valores, o seu empoderamento, causa uma identificação muito grande no nosso público.

E o público de colégio particular também se mostra muito interessado na exposição ponto de vista de aprendizado, de tirar dúvidas, né. É uma exposição que ela tem um recorte artístico, mas também tem muitas informações históricas e a gente no educativo tenta ir levando a visita dentro dessas duas, desses dois caminhos, né, sempre buscando o que o nome da exposição propõe, protagonismo, que o público

seja protagonista nas nossas visitas. Então é uma exposição que gera muitas discussões.

Ao longo desses anos, a gente criou também várias formas de interagir com essa exposição. Criações do educativo, de brincadeiras, de jogos... O público que nos visita é da educação infantil, passando pelo ensino fundamental, médio, jovens e adultos, público adulto, público de idosos, pessoas de alto poder aquisitivo, pessoas que são moradoras de rua. Essa exposição atende a todos esses públicos e com todos esses públicos a gente consegue fazer uma ótima interação, mas em geral as populações afrodescendentes se sentem muito pertencentes e abrigados aqui. O trabalho educativo que a gente faz no território, a gente explorou artistas como a tia Lúcia, por exemplo, como temática do ano para trabalhar com as crianças do território.

Eu acho que um ganho muito grande é essa exposição ser feita com acervo do museu, né. Existe uma necessidade, já que é uma exposição de longa duração, mas isso foi um ganho muito grande porque ao longo desse tempo a gente foi se apropriando desses artistas, dessas histórias e isso foi se tornando cada vez mais firme no nosso trabalho educativo.

A nossa relação tanto com o MAR quanto com o Museu do Amanhã se fortaleceu, né, nesse trânsito entre museus. O Museu do Amanhã trouxe muito público diverso pra cá. A gente tem no educativo essa dificuldade de não oferecer nenhum tipo de transporte gratuito pras escolas, mas as escolas chegam aqui todas as semanas.

Criou-se uma confiança muito grande com nosso trabalho, né. A gente carece de recursos materiais mesmo, recursos materiais e de pessoas, mas temos conseguido dentro das nossas limitações. Mas é um trabalho que tem sido muito procurado. E também uma confiança muito grande dos artistas, né, muitos artistas procurando o museu para fazer exposições temporárias. Então esse espaço que não tinha uma tradição de exposições de arte contemporânea passou a ter depois da exposição "Protagonismos". Quando a gente retrocede, olha pra história do MUHCAB, do Centro Cultural José Bonifácio, anterior a essa gestão, tiveram algumas exposições, mas não eram assim de artistas, do cenário de artistas que tavam ali envolvidos em

instituições oficiais. Eram pessoas que tavam ali de forma muito iniciante ainda, ou exposições que abarcavam questões religiosas, de artesanato, né. Lá atrás na história teve Abdias do Nascimento, teve Tia Lúcia, teve Maurício Hora, mas não criou-se uma tradição nesse espaço de exposições de arte contemporânea. E aí, depois da exposição “Protagonismos” isso mudou. Logo no primeiro ano, a gente começou a ter muitos artistas do cenário carioca, de São Paulo e de outras regiões do país também procurando o museu pra expor o seu trabalho na exposição de longa duração. Recebemos muitas doações também ao acervo, no ano passado a gente fez uma exposição só com as novas aquisições.

Você pode ter certeza que é uma exposição extremamente exitosa, assim nesse sentido, sabe. Quando a gente chegou em 2021, tinha toda uma desconfiança com esse espaço, se ele ia ser funcional, se as pessoas que tavam aqui iam ficar ou iam ficar sendo trocadas toda hora, por causa da história, né, do museu e a gente viu que a exposição ajudou com certeza a gente reatar esses laços. As escolas do entorno nos procuram e eu tô sempre enviando pra elas as atividades do museu. Então elas voltam várias vezes aqui, sempre querem olhar novamente a exposição, ficam muito à vontade no espaço. Os projetos culturais também que a gente tem no nosso entorno, Lanchonete Lanchonete, Casa Amarela, Providências Ecológicas, se tornaram frequentadores do espaço, graças a Deus, e esses laços estão ficando cada vez mais firmes ao longo desses anos e com certeza a exposição colaborou isso. O quadro que tem na sala Abdias Nascimento, que é um quadro interativo, a gente tem fotos incríveis das pessoas escrevendo palavras com desenhos naquele quadro, né, “axé”, “amor”, o que se espera do MUHCAB... Ele foi um quadro que sempre nos dá alegria de olhar assim, ele tem sempre intervenções, às vezes, chega uma hora que ele fica completamente maluco, cheio de linhas, a gente vai lá, esvazia e começa a aparecer de novo as intervenções. Então eu acho que, assim, é bem unânime isso o quão exitoso foi essa exposição.

Claro que nem tudo são flores, claro relatar as questões, né. Por exemplo, a questão temática, como nós estávamos falando sempre tem alguma coisa que falta, sempre tem alguma coisa que o visitante vem falar “porque que não tem um trabalho sobre isso, porque não tem um trabalho sobre aquilo”, né... Uma outra questão, a questão da acessibilidade também. Essa foi uma questão muito

complicada, assim. A exposição praticamente não tem acessibilidade. Então a gente já teve visitantes com baixa visão que reclamaram de não ter nenhum suporte, né. A gente não tem um profissional aqui também de LIBRAS, então isso é um problema pra gente.

A gente, ao longo dos anos, também pensou em fazer mesmo que fosse uma coisa, que nós mesmos fizéssemos áudio descrição das obras, mas como o ritmo do MUHCAB é muito louco mesmo a gente não conseguiu fazer isso, mas na sua reabertura a gente gostaria que isso acontecesse, de ter realmente pelo menos um QR code, alguma coisa que traga uma acessibilidade pro público.

E a interatividade também é uma coisa que nos é cobrado. Ter algum tipo de computador, de tela, sempre é um chamariz pros mais jovens, né. Então a exposição, ela conta muito com o mediador, né, com a pessoa que tá fazendo ali a mediação e somos nós que criamos essa interatividade. Então quando o visitante visita sem a mediação, existe ali uma relação menos próxima com a exposição. Não é que a experiência não seja boa, mas já tiveram grupos que vieram com a mediação vieram sem a mediação e falaram “nossa, mas com a mediação é muito mais interessante”. Porque realmente não tem uma interatividade, né. A gente sabe quando o visitante vai na exposição, se tiver só texto na parede, [ele] vai passar pelo texto. Então quando aquele texto vem de uma forma mais atraente, geralmente as pessoas se detêm mais.

A gente teve um acréscimo à exposição, né, que foi a Sala dos Achados do Valongo e aí a gente tentou manter a mesma visualidade, é uma sala muito pequenininha com objetos que não eram artísticos, eram objetos arqueológicos, mas foi o mesmo tipo de trabalho de mediação que a gente fez de aproximar as pessoas.

E o restante da equipe do museu consegue trazer também um serviço educativo bem interessante, né, a Janaína que é da nossa administração já fez mediação várias vezes, a Talitha [museóloga] já fez mediação, a própria Sinara [atual diretora do MUHCAB] já fez mediação e isso também tem sido um trabalho educativo, em que toda a equipe esteja envolvida. Até a nossa querida equipe da limpeza, às vezes, faz as vezes de mediação porque as pessoas perguntam e eles respondem e

eles participam do nosso trabalho educativo. Algumas pessoas da equipe de limpeza estão há mais tempo do que a gente aqui, então eles têm um total domínio sobre as histórias.

Eu não sei se você lembra quando antes, um pouco antes da abertura, você fez uma mediação com toda a equipe. A gente levou isso pra sempre, assim, sempre a gente tá com eles, nesse momento a gente tá em formação [com] a equipe inteira.

A gente também ganhou uma obra interativa que meio que ela se soma à exposição Protagonismos que é uma obra do Lucas Ururahy, que fica no pátio. Ela, muitas vezes, a gente finaliza a visita com ela, que ela é uma escultura sonora, então a ideia é tirar o sapato e bater nela. Os graffitis que foram feitos, né, que eles acabam fazendo parte da mediação junto com a exposição Protagonismos também. Então a gente sai da sala que fala sobre lutas e já vai falar ali do graffiti que fala sobre as lutas afro-brasileiras, né, sobre a revolução dos Malês.

Eu coopero na curadoria das exposições temporárias, né, de escolher a exposição que vai entrar, de ajudar no que for necessário pra que ela aconteça. Muitas vezes as pessoas confundem que eu sou curadora do MUHCAB, eu falo que não, sempre cito você e as meninas. Eu faço questão porque o trabalho de vocês foi incrível. Eu acompanho a trajetória de vocês e fico muito feliz da gente ter vocês três como curadores aqui da exposição Protagonismos.

Eu acho que a parte que causa mais incômodo são aquelas frases do livro com a carteira de trabalho. Essa que gera sim altas discussões principalmente entre os jovens, né. Eles primeiro chamam atenção a carteira de trabalho, aí a gente vai e chama atenção para os recortes do jornal e aí isso causa muito incômodo nessa perpetuação desse encarceramento das populações negras, a perpetuação da morte de jovens negros, a questão de tá portando um documento então é uma parte bem tensa que já teve até choros e lágrimas ali em volta. Muitos jovens ficam realmente muito emotivos. Já teve mais de uma vez que as pessoas choravam mesmo assim. Teve uma vez que foi um grupo universitário que tinha passado uma situação racial na UERJ, de São Gonçalo. Eles não falaram para mim antes, aí começou todo mundo a chorar, eu fiquei assim, meu Deus! Com jovens, às vezes, a

gente entende, às vezes ficam emotivos com uma obra ou outra, mas um grupo de adultos, universitário, e aí a professora me contou que tinha acontecido, que tinha gerado protesto na universidade e tudo mais e que ela resolveu levar lá, trazer aqui no museu, e tava todo mundo muito emotivo. Então aconteceu mais de uma vez as pessoas chorarem na exposição Protagonismos. Apesar de não ser uma exposição que traz imagens de choque, não se trata disso, mas as histórias tocam profundamente, né. Muitas das coisas que nós abordamos das temáticas tem ressoam aqui no momento atual, então você tem perseguição religiosa, intolerância religiosa, você tem uma série de coisas que a exposição fala que são coisas do contemporâneo que as pessoas em geral vivem aqui, né, principalmente na cidade do Rio de Janeiro.

A proposta do percurso é um percurso circular, mas muitas vezes se torna uma espiral porque os assuntos, eles retornam. Então, quando a gente fala da ganhadeira da Xilopretura, aí tem a Luiza Mahin, no graffiti, no mural. Então os assuntos vão indo e vindo, sabe, e a gente vai falar do mapa, da ancestralidade, vai fazer uma conexão ali com o Rona. Aí tem as esculturas da Carmen Barros, que a gente volta a falar dos orixás, da importância disso, de como uma cultura africana permanece no Brasil. Então as coisas estão sempre indo e vindo, muitas vezes a gente tá numa sala, mas a gente faz “ah, lembra aquela obra que você viu na outra sala?” Então ela não é exatamente circular, né, ela é cíclica, é um redemoinho. É um movimento de Exu.

O nosso sonho é de muito mais profissionais, mas existe assim uma questão real. A gente tem que ir conquistando esse espaço junto à prefeitura, mostrando a importância dessa história [...]. Esse ano, a gente cavou essa obra que era muito necessária. O museu, vocês viram, tava caindo aos pedaços e a gente fazendo um tapa no buraco. Agora é uma grande obra que tá dando uma dignidade pra esse espaço que há anos ele não tinha.

Ao longo dos anos a gente joga essa bola também para as pessoas que estão à nossa volta, essa proximidade dos projetos com o MUHCAB. O MUHCAB tem sobrevivido muito nisso, de projetos de terceiros que vêm para cá, ocupam esse

espaço, fazem projetos incríveis e a gente vai ganhando cada vez mais importância no cenário artístico, no cenário cultural da cidade.

As palavras de Mariana corroboram a importância social, cultural e ancestral que o MUHCAB possui para o território e a comunidade como um todo. O MUHCAB é um museu constituído majoritariamente por pessoas negras e institucionalizado pela estrutura que o sustenta, porém bastante avesso aos modelos formais de museus, o que se justifica, em boa parte, por conta de suas diversas ações com os públicos e pelo modelo de territorialização que possui. O diálogo com as comunidades acontece de forma horizontalizada e isso se comprova pela grande procura de visitantes que vão ao museu de forma orgânica, de artistas que procuram o espaço para exporem seus trabalhos, e também de outras instituições na busca por parcerias.

O MUHCAB é um território contemporâneo de encontros ancestrais.

OBRA 11. Tia Lúcia. "Brasil e África: a escada e o dragão", sem data.



Óleo sobre tela. 50x40cm. Foto: Phelipe Rezende

Lúcia Maria dos Santos, mais conhecida como Tia Lúcia³¹, foi uma das figuras mais importantes da Pequena África. Nascida na Bahia, se mudou ainda criança para a cidade do Rio de Janeiro e viveu na região da Gamboa desde então. Trabalhou como babá e empregada doméstica, e também como artista. Como artista, deixou um legado relevante para o território ao promover encontros culturais, oficinas e propostas artísticas levando em consideração a história da região.

O MUHCAB, antes Centro Cultural José Bonifácio (CCJB), abrigou durante um tempo um ateliê onde Tia Lúcia produzia suas obras, que se apresentavam por meio de diferentes linguagens. Muito envolvida com o próprio entorno, a artista representava em suas obras a cultura negra e a ancestralidade por meio de bonecas, desenhos, pinturas, colagens, intervenções, performances, dança, música...

A obra em questão, “Brasil e África: a escada e o dragão”, faz uma referência direta ao hall de entrada no edifício onde se encontra o MUHCAB. Como vimos antes, a escada apresenta este elemento, chamado por ela de dragão, e que faz referência a um símbolo português. Ao mesmo tempo, podemos nos perguntar sobre que sentido essa escada em formato caracol teria ao dividir Brasil e África. Seria um elo? Uma escalada circular de um continente a um país? As cores da tela, fazem referência ao pan-africanismo: há algum simbolismo por trás disso?

Sabe-se, porém, que o CCJB era um dos espaços da cidade onde se preservava e vivia a cultura afro-brasileira. Por estar na Pequena África, o CCJB assumia essa função de ser o local – no Brasil, ao lado do Cais do Valongo – onde as culturas africanas também se manifestavam. Um espaço para que a população negra carioca e brasileira pudesse estar plenamente. No contexto da obra, seria o CCJB a escada que ligaria o Brasil à África? Tia Lúcia, com seu olhar sensível, com criatividade e qualidade, produzia obras que colocavam a cultura afro-brasileira no centro, ou seja, como protagonista.

Como representar o nosso protagonismo?

³¹ Lúcia Maria dos Santos, conhecida como Tia Lúcia (Bahia, 1933 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018). Não foi possível localizar a cidade natal da artista e o ano de nascimento é impreciso, conforme indicado no catálogo da exposição “A Pequena África e o MAR de Tia Lúcia”, no Museu de Arte do Rio.

REMONTAGEM

Uma exposição como vemos em um museu ou instituição cultural tem seu início na fase de pesquisa, quando começamos a (ou recebemos a demanda de) pesquisar um assunto de relevância para a sociedade. São leituras, trânsitos, recortes, possibilidades de construção de uma narrativa que possa, naquele tempo e local, estabelecer um diálogo com o público. O tema central é subdividido em chaves que buscarão dar conta de apresentar as diferentes perspectivas do assunto. Com isso, são feitas as escolhas curatoriais, as seleções de obras, os textos, as relações, os códigos, as negociações...

Depois de pronta, os públicos passam a conhecer e interagir com a mostra e é na interação deles com ela que conseguimos identificar nuances antes despercebidas, impressões, reconhecimentos e/ou afastamentos. Em certa medida, quando incluído nos processos curatoriais, o setor de educação tem a competência de criar pontes entre público e discurso curatorial e auxiliar no desenvolvimento da narrativa expositiva. No entanto, quando este movimento não acontece, é a partir da abertura da exposição que conseguimos identificar as formas de retorno.

Além disso, existe uma questão sobre o resultado final da exposição e de seu contato com o público: o tempo. Ele, nas suas infinitas formas de manifestação, pode interferir na experiência das pessoas, seja pelo tempo cronológico em que a exposição estiver em cartaz, em que se contam os dias, as semanas ou os meses de exibição, seja pelo *tempo histórico*, *tempo curvo do movimento*, *tempo espiralar*, *tempo cósmico*... (MARTINS, 2021). A percepção dessas formas de entender o tempo refletem também nas possibilidades de se recontar a história de uma exposição.

Obviamente, incidem sobre isso questões de ordem financeira ou logística, por exemplo, que poderiam impedir a circulação de uma exposição. O próprio tempo poderia ser um fator, inclusive. No entanto, busco aqui mostrar que uma remontagem de uma exposição – ou uma itinerância – é uma possibilidade de recontar uma história, que já não será mais a mesma, porque o tempo, espiralar, muda.

Ainda que a exposição traga as mesmas obras, o tempo em que se inscreve é outro, consequentemente e as pessoas com quem busca se relacionar serão

outras. Da mesma forma, as questões aqui trazidas também se ressignificam com o tempo.

Ao longo da escrita, busquei refletir sobre o que acontece em situações em que uma curadoria negra é feita em uma instituição, quais são os fatores que incidem sobre a sua prática e que podem pôr em risco ou elevar seu trabalho. Especificamente, preferi focar mais nas possibilidades e mostrar como, nos tensionamentos, a nossa prática pode se fazer presente.

Vemos que o racismo estrutural, manifestado institucionalmente neste caso, gera impactos significativos na atuação profissional de uma pessoa curadora negra, que tem dificuldades em conseguir uma colocação profissional que não seja apenas de forma autônoma ou independente. Além disso, o racismo que se apresenta nesses espaços, interfere também na produção intelectual dos profissionais, que têm suas práticas questionadas e/ou invisibilizadas. Em muitos casos, são também durante os processos de negociação que ele aparece, ou seja, nas tentativas de mudança de discurso, na seleção de obras, na escrita dos textos...

Apesar da questão, vemos alguns avanços acontecendo, com um crescente de profissionais negros e negras no campo que, por suas experiências e intelectualidades, têm construído narrativas expositivas múltiplas, sejam elas direcionadas a discutir raça, gênero e classe ou qualquer outro assunto que considere relevante para suas práticas. Embora o cenário ainda nos mostre uma grande lacuna de pessoas negras ocupando lugares de poder, aos poucos, mostras realizadas em grandes instituições por pessoas curadoras negras têm inspirado outras pessoas a buscarem mais inserção na arte, em um movimento de desterritorialização e reterritorialização dos espaços. Ao modificarem essas estruturas, talvez seja possível reorganizar e redistribuir as oportunidades.

Falar um pouco da experiência no MUHCAB traz inicialmente dois pontos: o primeiro é a oportunidade de contribuir, por meio de *Protagonismos*, com a história da instituição ao estabelecer com a instituição mais um compromisso com a sociedade, por meio da arte e da educação. O MUHCAB, por sua história que não se limita a 2017, ano de sua criação, mas que se baseia também pelos anos em que o Centro Cultural José Bonifácio esteve em funcionamento, é um museu de território que cada vez mais se territorializa, se fortalece e retorna de forma horizontalizada suas ações aos públicos. O segundo ponto é esta experiência que compartilhei com Stephanie e Erika e tantas outras pessoas que estiveram no processo, como

Gabriela. A importância de ter podido trabalhar em um museu tão significativo para nós e para os nossos é, sem dúvidas, uma grande oportunidade de aprendizado e crescimento profissional e pessoal, atuando naquilo que ao longo do tempo temos feito, a democratização da arte por meio da educação e da curadoria. Com tudo isso, o MUHCAB inscreve no tempo e no espaço a oralitura (MARTINS, 2003) de diferentes corpos em mais um momento de sua história, que ainda há muito caminho para espiralar. Aqui, resta agradecer.

Finalmente, nesta escrita mediada, transitaram curadoria, arte e educação, atravessadas por um recorte racial que perpassa camadas de memória e identidade. A última obra apresentada aqui, de Sonia Gomes³², finaliza o texto, mas reinicia novas discussões. Como sugerido nesta remontagem, as palavras se encerram neste tempo para recomeçarem em outros, alimentadas de novos saberes, transformadas.

³² Sonia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948). Artista, sua produção se baseia na criação de têxteis, combinando cores, texturas, adereços, movimentos e memórias, que atravessam questões de identidade racial. Seus trabalhos têm relação íntima com a casa, a família e a intimidade do corpo, criando elos com sua própria vida.

OBRA 12. Sônia Gomes. "Sem título" (série Torção), 2022.



Tecidos diversos sobre arame. 71x84x38cm

As obras de Sônia Gomes são um bom exemplo para falarmos do tempo e de sua tessitura, em várias formas. A artista cria composições abstratas utilizando objetos do cotidiano recebidos ou presenteados. Os objetos que chegam possuem as histórias de seus donos e, ao chegarem às mãos da artista, iniciam outro processo de construção de memória. A artista diz que cria com respeito ao material que foi doado.

Embora os trabalhos não sejam figurativos, os retalhos e objetos que compõem suas obras remetem a uma materialidade onde é possível refletir sobre raça e gênero, em um viés crítico que relaciona esses temas à memória e à intimidade. São objetos carregados de afeto e transformados em desenho, linha, cor e escultura. Por meio de sua produção, Sonia revela um olhar afetivo ao passado, reconstruído para o presente e sua obra nos conduz a um olhar investigativo pelos pedaços e retalhos, identificando elementos, formas e texturas que nos reconduzem a memórias e afetos pessoais.

Além disso, o movimento criado pelas torções indica também o movimento do tempo: as curvas feitas e os caminhos que são percorridos; os encontros e os desencontros; as possibilidades de reencontros. As ideias de memória e identidade dão à obra uma forma escultórica com contornos orgânicos, desenhados por uma memória viva que estes vestígios carregam.

Costurando nossas linhas e palavras, que formas damos ao tempo?

REFERÊNCIAS

AIDAR, Gabriela. Acessibilidade em museus: ideias e práticas em construção. *Revista Docência e Cibercultura*, [S.l.], v. 3, n. 2, p. 155-175, set. 2019. ISSN 2594-9004. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/re-doc/article/view/39810>. Acesso em: 23 jan. 2023.

ALEXANDRE, Maxwell *et al.* **Maxwell Alexandre**: pardo é papel. Organização: Instituto Inclusartiz. Rio de Janeiro: Instituto Inclusartiz: Instituto Odeon, 2020. 128 p.

ALEXANDRE, Maxwell *et al.* **Bio**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2024. Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faieth/bio>. Acesso em: 11 mar. 2024.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRUCE, Glauco; HAESBAERT, Rogério. A Desterritorialização na Obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, v. 4, n. 7, p. 7-22, 21 set. 2002.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.

COLLINS, Patricia Hill. **Bem mais que ideias**: a interseccionalidade como teoria social crítica. São Paulo: Boitempo Editorial, 2022.

CRÔNICAS Cariocas [recurso eletrônico]. Curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Luiz Antônio Simas e Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2021.

CURY, Marília Xavier. **Exposição**: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2006.

DAWSEY, J. C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos De Campo**, São Paulo, 2005, v. 13, n. 13, p. 163-176, mar. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p163-176>. Acesso em: 03 de março de 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1972) **O anti-Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. (1980) **Mil Platôs vol. 1**. São Paulo, Editora 34: 1995.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**: Curso dado no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Ditos e escritos III. Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FONSECA, G. G. **Vandalismo é patrimônio**: o quadro de Dom Pedro II no Museu Histórico Nacional (2017-2018). 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

GILROY, Paul. **O atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 33-100.

GOMES. Sonia. Sonia Gomes. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 35., 2023, São Paulo. **Anais** [...]. São Paulo: A Bienal, 2023. Disponível em <https://35.bienal.org.br/participante/sonia-gomes/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GOMES. Sonia. **Sonia Gomes**. São Paulo: ArteEdições, 2024. Disponível em: <https://www.arteedicoes.com.br/sonia-gomes>. Acesso em: 20 mar. 2024.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, p. 223-244, 1984.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Brasil decolonial**: outras histórias. A história de Maria Cambinda. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6elZHH-dw>. Acesso em: 30 jan. 2023.

HERÁCLITO, Ayrson. **Ayrson Heráclito, um artista exorcista**. Entrevista a Arte!Brasileiros, 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>. Acesso em: 30 abr. 2023.

JESUS, Carolina Maria de. "Carolina: 'É dos ditadores não gostar da verdade e dos negros'". **Última Hora**, Curitiba, p. 5, 24 fev. 1961.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda. Bárbaro, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, DF, n. 31, p. 186-205, 2005.

LIMA, Diane. **Diálogos ausentes e a curadoria como ferramenta de invisibilização das práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logosausentes_dianelima-rev_02.pdf. Acesso em: 09 de janeiro de 2023.

LIMA, Diane. Diálogos Ausentes. No francês Nègre, o Negro é o verdadeiro autor de uma ou mais obras publicadas sob assinatura de um outro alguém. **Revista Bravo!**, São Paulo, 24 set. 2017. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/di%C3%A1logos-ausentes-428439f9f82a>. Acesso em: 25 fev. 2024.

LIMA, Diane. Não me aguarde na retina. **SUR** - Revista Internacional de Direitos Humanos, São Paulo, v. 15, n. 28, p. 245-257, dez. 2018.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, Santa Maria, v. 25, p. 55-71, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>. Acesso em: 30 abr. 2023.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018. 80 p.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. Dossiê Escritos e re-escritos da arte afro-brasileira. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28, n. 43, p. 206-235, jan./jun. 2022. ISSN-2448- 3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n43.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>. Acesso em: 27 abr. 2023.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **O MAR**. Rio de Janeiro: O Museu, 2024. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 16 mar. 2024.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **MHN reabre galerias do circuito expositivo que contam a história do Brasil**. Rio de Janeiro: O Museu, 2021. Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/mhn-reabre-galerias-do-circuito-expositivo-que-contam-a-historia-do-brasil/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **MHN lança duas novas exposições na plataforma Google Arts & Culture**. Rio de Janeiro: O Museu, 2021. Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/mhn-lanca-duas-novas-exposicoes-na-plataforma-google-arts-culture/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

NASCIMENTO, Abdias. Arte afro-brasileira: um espírito libertador. *In*: NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Ed. Vozes, 1980. p. 81-151.

NEGOCIAR. *In*: Houaiss. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2023.

Obra 1. Abdias Nascimento. Padê de Exu. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra66942/pade-de-exu>. Acesso em: 09 jan. de 2023. Verbetes da Enciclopédia.

Obra 2. Abdias Nascimento. **Padê de Exu Libertador**. Disponível em: <http://www.abdias.com.br/poesia/poesia.htm>. Acesso em: 09 jan. 2023.

Obra 3. Amador e Jr. Segurança Patrimonial. **360°**. Disponível em: <https://cargocollective.com/amadorejr/360>. Acesso em: 25 jan. 2023.

Obra 4. Rosana Paulino. **Atlântico Negro**. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/multimidia/atlantico-vermelho/>. Acesso em: 30 jan. 2023.

Obra 5. Ayrson Heráclito. **Regresso à pintura baiana** - Maquete da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Disponível em: <https://ayrsonheraclito.com/obras-e-exposicoes/obras/dende/regresso-a-pintura-baiana/>. Acesso em: 27 abr. 2023.

Obra 6. Renata Felinto. **White Face and Blond Hair**. Disponível em: <https://renatafelinto.wordpress.com/tambem-quero-ser-sexy/> Acesso em: 13 out. 2023.

Obra 7. Sidney Amaral. **O estrangeiro**. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/sidney-amaral/>. Imagem disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra72434/o-estrangeiro>. Acesso em: 01 mar. 2024.

Obra 8. Maxwell Alexandre. **Sem título, da série Novo Poder**. Disponível em: <https://museudeartedorio.org.br/wp-content/uploads/2020/07/Cat%C3%A1logo-digital-Pardo-%C3%A9-Papel-1.pdf>. Imagem disponível em: <https://revistalupita.art/expo/maxwell-alexandre-new-power/#jp-carousel-14502>. Acesso em: 11 mar. 2024.

Obra 9. Aline Motta. **(Outros) Fundamentos**. Disponível em: <https://alinemotta.com/Outros-Fundamentos-Other-Foundations>. Acesso em: 12 mar. 2024.

Obra 10. André Vargas. **Calunga Grande – Baía de Guanabara**. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/artistas/andre-vargas/> Acesso em: 09 dez. 2023.

Obra 11. Tia Lúcia. **“Brasil e África: a escada e o dragão”**. Acervo MUHCAB.

Obra 12. Sônia Gomes. **“Sem título” (Série Torção)**. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artists/560-sonia-gomes/works/48256-sonia-gomes-sol-maior-2023/>. Acesso em: 18 mar. 2024.

PAULINO, Rosana. **Diálogos Ausentes. Vozes Presentes**. São Paulo: Itaú Cultural, 2016. Disponível em: http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/12/di%C3%A1logosausentes_rosanapaulino-rev.pdf. Acesso em: 25 fev. 2024.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: GIL, Fernando (org.). **Memória-História**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Ayrson Heráclito: Yorubáiano**. Curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan e Ana Maria Maia; textos Marcello Moreira. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022. Disponível em http://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2022/06/AYRSON_HERACLITO_YORUBAIANO_PDF_PINACOTECA.pdf. Acesso em: 30 abr. 2023.

PIRES, Valquíria. **“Sob a narrativa do racismo estrutural, a história quer nos convencer de que a trajetória das nossas ancestrais se inicia na escravidão (...)”**. Magé, 21 nov. 2021. Instagram @xilopretura. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CWireWvpnZj/>. Acesso em: 12 dez. 2023.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? **Projeto Afro**. São Paulo, 04 nov. 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira. O Museu. Plano Museológico**. Rio de Janeiro: A Prefeitura, 2021. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/plano-museologico>. Acesso em: 09 dez. 2023.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira. O Museu. Visite o MUHCAB e o Território. Lugares de Memória – Núcleo Principal**. Rio de Janeiro: A Prefeitura, 2024. Disponível em: <https://www.rio.rj.gov.br/web/muhcab/lugares-de-memoria>. Acesso em: 07 jan. 2024.

RIO DE JANEIRO. Prefeitura. **Museu da História e da Cultura Afro-brasileira. Curadoria Científica e Projeto de Conteúdo para o Museu de Território – MUHCAB (Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira) – Centro de Interpretação do Valongo**. Rio de Janeiro: A Prefeitura, 2019. Disponível em https://www.rio.rj.gov.br/c/document_library/get_file?uuid=b61d201d-ff94-4fcd-ac45-7a915360f11f&groupId=12056510. Acesso em: 07 jan. 2024.

SALLES, E. (org.). **O Rio do samba: resistência e reinvenção**. Curadores: Nei Lopes, Marcelo Campos e Clarissa Diniz. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2018.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos Bantu-Kongo por Bunseki Fu-Kiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil**. 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos da Tradução, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Tradução, interações e cosmologias africanas. **Cadernos de Tradução** [online], v. 39, n. esp, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2019v39nespp65/42140>. Acesso em: 24 dez. 2023.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. Sentenças proverbiais africanas: a um só tempo, literatura, filosofia e acontecimento. **A palo seco: escritos de filosofia e literatura**, v. 12, p. 38-50, 2020. Disponível em <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/15053/11382>. Acesso em 24 de dezembro de 2023.

SENTENÇAS bantu-kongo. Apresentadas por Bunseki Fu-Kiau. Traduzidas e lidas por Tiganá Santana. **Txon-poesia**. Cabo Verde, 2022. Disponível em: <https://txonpoesia.org/revista-txon/numero-000/tigana-santana/>. Acesso em: 24 dez. 2023.

SILVA, Adriana de Oliveira. A curadoria negra nas artes visuais – caminhos de afirmação. **Revista O Menelick 2º Ato**. São Paulo, maio 2020. Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/a-curadoria-negra-nas-artes-visuais-caminhos-de-afirmacao>. Acesso em: 30 jan. 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. **Um fim para “este” mundo**. Entrevista a Kerstin Stakemeier e Susanne Leeb à Revista Texte Zur Kunst, 2019. Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/um-fim-para-este-mundo-entrevista-de-denise-ferreira-da-silva-na-revista-texte-zur-kunst/>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo modernus: para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política; Living Commons; A Casa do Povo, 2019.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem fílmica e exposição: vozes negras no cubo branco da arte brasileira**. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance?”**, em Performance studies: an introduction. 2nd. ed. New York; London: Routledge, 2006. p. 28-51.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira**. Petrópolis, Vozes, 1988.

TERRITORIALIZAR. *In*: HOUAISS. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>. Acesso em: 13 out. 2023.

UNESCO. **Edital UNES 1630/2020: Expografia Muhcab. PRODOC UNESCO 914BRZ4022**. [S.l.: s.n.], 2020.

VIANA, Janaina Barros Silva. **A invisível luz que projeta a sombra do agora: gênero, artefato e epistemologias na arte contemporânea brasileira de autoria negra**, 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VIANA, Janaina Barros Silva; MOURA, Maria Aparecida. Epistemologias comunitárias: arquivo e performatividades na arte contemporânea de autoria negra.

In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2019, Florianópolis. **A ciência da informação e a era da ciência de dados**. Florianópolis: ENANCIB, 2019. Disponível em: <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/viewFile/813/702>. Acesso em: 11 mar. 2024.